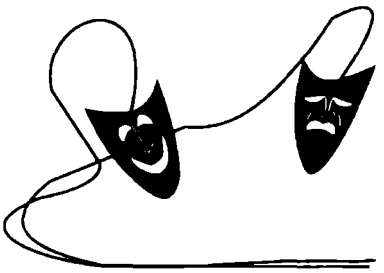
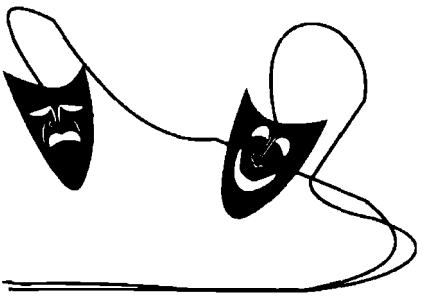


La Mulți Ani!



EVENIMENT

Festivalul Național de Teatru

EDIȚIA A 17-A
3–15 noiembrie 2007

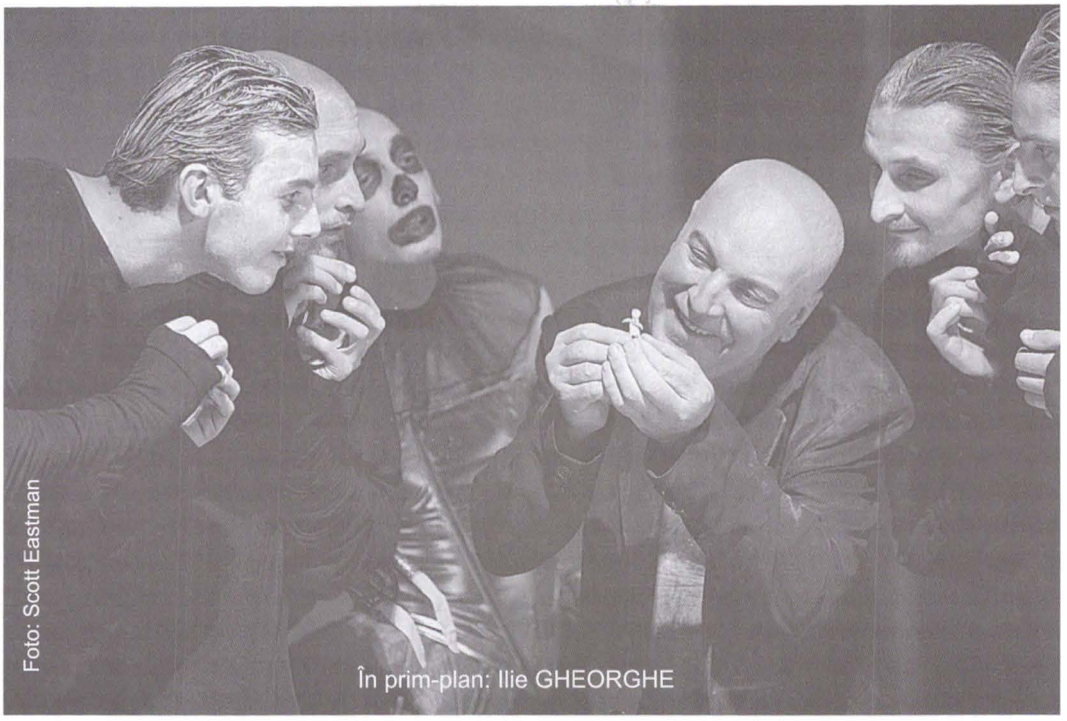
Director artistic şi selecționer unic:
Marina CONSTANTINESCU

Adrian MIHALACHE

Goethe, Purcărete și noi

În contextul Festivalului Național de Teatru, Silviu Purcărete a strălucit într-o companie selectă, formată din personalități ca Thomas Ostermeier sau Jan Lauwers. ***Faust***-ul său a fost gândit pentru un spațiu cu totul special – halele fostei uzine Simerom – care a pus în valoare abilitatea sa de a manevra mase de actori, utilizând estrade, macarale, vincluri, poduri rulante şi benzi transportoare. Constantin Noica spunea, în Despărțirea de Goethe, că piesa cere atâtea mijloace, încât ar fi fost potrivită ca scenariu pentru un film hollywoodian. Purcărete a demonstrat că ruinele societății industriale pot fi recuperate ca decor perfect. Nu a căutat să impună o imagine, a preferat să stârnească imaginația. A fost ajutat din plin de scenografia mobilă a lui Helmut Stürmer, făcută din fresce apocaliptice, din planuri semitransparente, din ziduri care se năruie, la toate acestea adăugându-se o splendidă cortină barocă, pentru a ne reaminti că totul e, în fond, numai teatru.

Regizorul a făcut un decupaj clar din textul piesei, pe care l-a montat cu un excelent simț dramatic al ritmului biologic. Primul act pune detaliat în scenă tranzacția prin care Faust îşi vinde sufletul, apoi arată cum acesta o primeşte, ca recompensă, pe Margareta, una multiplă, de fapt un „câmp de margarete", alcătuit din fetițe abia nubile. Al doilea act, pe post de intermezzo, ne pune în mişcare, făcându-ne să trecem dincolo de fundalul scenei, pentru a participa, intruşi uimiți şi fermecați, la Noaptea Valpurgiei. Aici, mecanismele scenei funcționează fără gripaje, iar mesajul este exprimat fără ambiguitate. Al treilea act, în sfârşit, ne cheamă să ne reaşezăm liniştiți, la locurile noastre, pentru a asista la trista agonie a eroului şi la surprinzătoarea lui salvare. Surprinzătoare, pentru că Margareta nu mai intervine în favoarea lui Faust, eternul feminin şi-a spus cuvântul prin maternitatea eludată şi eşuată şi nu mai apare, ca la Goethe, ca soluție redemptorie finală. Sigur, totul e bine când se sfârşeşte cu bine, dar de ce sfârşeşte aşa? Mefisto a jucat cinstit, de ce e totuşi frustrat de victorie? Rămânem îndoiți, pe gânduri. Faptul că Mefisto e jucat de o femeie complică oarecum deznodământul. Goethe arată cum îngerii sexy şi sumar îmbrăcați îi stârnesc lui Mefisto pofte perverse, împiedicându-l să-şi recupereze prada, pe Faust. Or, o actriță confruntată cu fetițe angelice nu poate sugera aşa ceva. Altfel, interpretarea Ofeliei Popii este absolut remarcabilă. Ea nu joacă în travesti, nici nu mizează pe feminitate, ci interpretează, cu nenumărate contorsiuni corporale şi vocale, o ființă care-şi transcende sexul,



de fapt, o figură a logicii lipsite de suflet. Cablată cu microfoane, care-i modulează în fel şi chip vocea, ea pare un cyborg angajat într-o aventură virtuală. Faţă de îndrăzneala acestei ipostaze, Faustul lui Ilie Gheorghe pare banal, venit din altă piesă. Actorul pare că ţine mult să recite cu acurateţe fragmentele poetice „nemuritoare", decât să participe la o aventură cu adevărat inovatoare. De altfel, regizorul însuşi face din el un personaj cam plat. Dezabuzarea de la început, decepţia produsă de cunoaşterea teoretică se explică, pe scenă, doar prin imposibilitatea de a vindeca o bolnavă, de a salva o viaţă, ceea ce este cam reducţionist. E bine că toate etapele tranzacţiei cu Diavolul au fost minuţios prezentate, câinele negru inclusiv, dar rămânem cu senzaţia că Faust a primit prea puţin în schimbul sufletului său nemuritor: o distracţie cu fetiţe şi o orgie cu vrăjitoare. Pentru spectatorul secolului al XXI-lea, mai interesante sunt alte experienţe pe care Diavolul i le-a înlesnit: explozia bogăţiei iluzorii de la curtea împăratului, fapt care anunţă, surprinzător, eflorescenţa economiei virtuale, satisfacţia de a cunoaşte secretele ştiinţei – sinteza, în eprubetă, a lui Homunculus –, aducerea Elenei, în ipostază virtuală, din sfera imaginaţiei culturale în zona tangibilului „aici şi acum", iată situaţii mai semnificative pentru periplul faustic decât cochetăriile cu vrăjitoare. De aceea, actul final, în care eroul îşi trăieşte împlinirea într-un demers politic, prin construcţia iluzorie a unei societăţi perfecte, îşi pierde din impact, deoarece pare că vine prea devreme. Până să se ajungă aici, mai trebuia trecut prin alte satisfacţii decât simpla destrăbălare. Teatral, partea a treia este impecabil realizată, cu o gradaţie perfect controlată, culminând cu apariţia personajelor fatale: Grija, Nevoia, Lipsa, Datoria şi, la sfârşit, lemurii.

Neglijarea mizei tehnologice a actualităţii se vede şi din prestaţia lui Andu Dumitrescu, artizanul „noilor medii". Ce se vede pe ecranele monitoarelor sunt simple strâmbături repetate până la saţietate, iar proiecţia imaginii Sibiului, ca loc

Ofelia POPII şi Ilie GHEORGHE

Foto: Scott Eastman

posibil al desfăşurării acțiunii, este o soluție naivă: într-un oraş de negustori şi de meşteşugari, fără vreo universitate, nu-şi găsesc locul nici Faust, nici Diavolul. Este adevărat că personajele mute, îmbrăcate în stilul secolului al XVIII-lea, trimit vag la baronul von Brukenthal, dar ar fi greşit să vedem în rafinatul colecționar şi francmason un Mefisto de mare clasă.

Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu – Faust **de J.W. Goethe. Dramatizarea şi regia: Silviu Purcărete. Decoruri şi light design: Helmut Stürmer. Costumele: Lia Manțoc. Muzica originală: Vasile Şirli. Orchestrația: Doru Apreotesei. Filmări şi montaj video: Andu Dumitrescu.**

Cu: Ilie Gheorghe (*Faust*); Ofelia Popii (*Mefisto*); Tania Anastasof, Medeea Dobrotă, Doris Faff, Astrid Hermann, Irina Mihai, Aneea Oprin, Ana Maria Telebuş (*Margareta*)

şi Johanna Adam, Maria Anuşcă, Emoke Boldizsar, Lerida Buchholtzer, Irina Deak, Diana Fufezan, Raluca Iani, Laura Ilea, Diana Văcaru Lazăr, Dana Maria Lăzărescu, Rodica Mărgărit, Gabriela Neagu, Renate Muller Nica, Veronica Popescu, Eleonora Poşircă, Mariana Presecan, Cristina Ragos, Cristina Stoleriu, Dana Taloş, Codruța Vasiu, Emanuela Vețean, Mihai Coman, Florin Coşuleț, Dan Glasu, Tomohiko Kogi, Adrian Matioc, Adrian Neacşu, Cătălin Neghină, Eduard Pătraşcu, Cătălin Pătru, Doru Presecan, Viorel Rață, Vlad Robaş, Bogdan Sărătean, Ciprian Scurtea, Cristian Stanca, Pali Vecsei, Liviu Vlad, Steve Walter şi studenții Universității „Lucian Blaga" Sibiu, Secția Actorie.

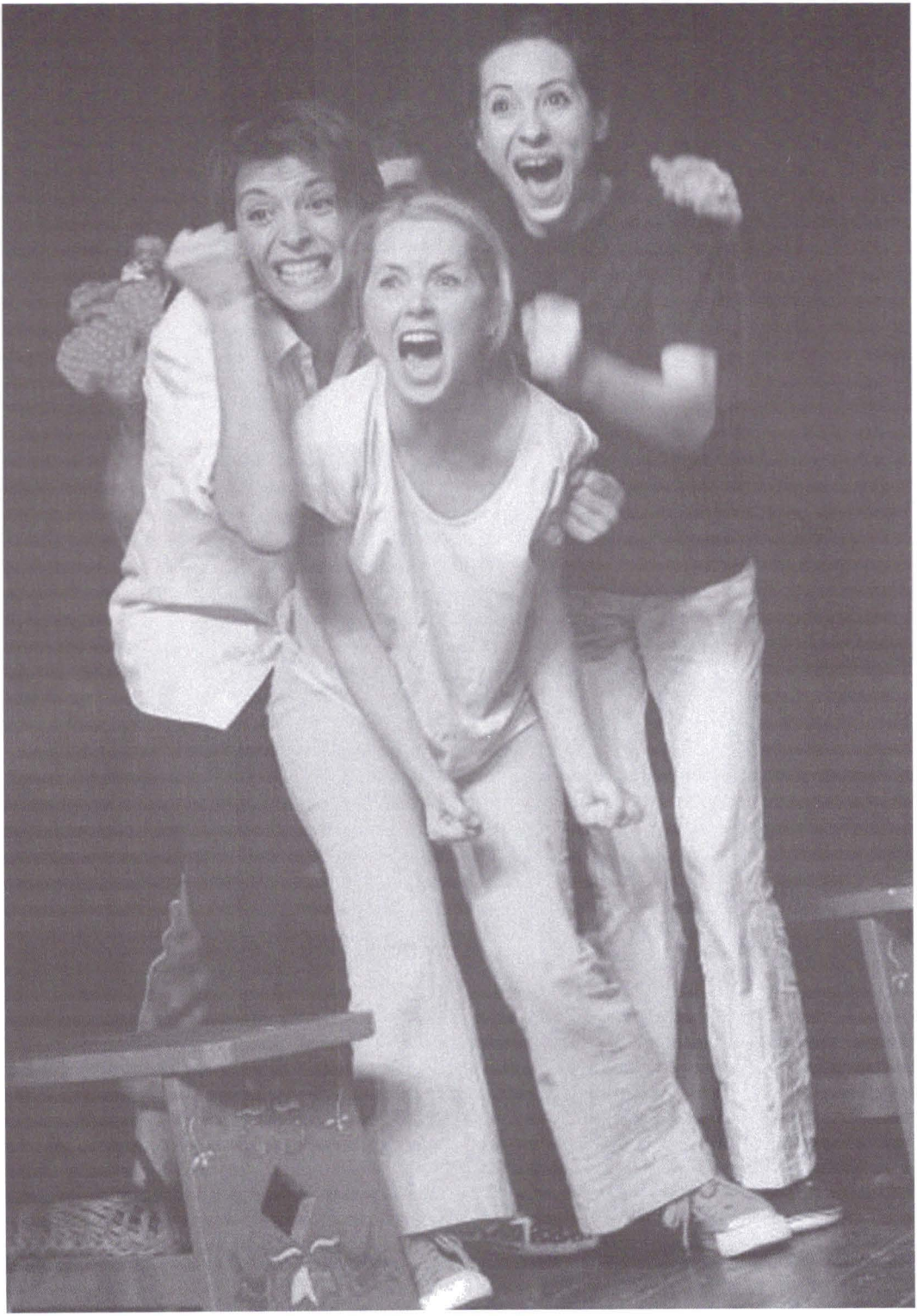
Imperium Band: Dorin Pitariu (chitară), Călin Filip (bass), Lucian Fabro (percuție), Ciprian Oancea (claviaturi).

Oltița CÎNTEC

O poveste pentru oameni mari

Nu e nevoie să parcurgi pagini de exegeze ca să înțelegi că orice poveste e o construcție narativă cu straturi de mesaj şi de înțelegere. Țâncii, cărora le plac atât de mult aceste istorioare pentru că, invariabil, la final, Binele biruieşte Răul, văd mai ales dezvoltarea lor epică, în timp ce noi, ăştialalții, mai trecuți prin viață, „batem" ceva mai departe, înțelegându-le şi substraturile. Nu m-aş fi gândit, poate, la asta, dacă n-aş fi văzut, cu mare plăcere – trebuie să zic din start – pe scena de la Piatra Neamț, un spectacol realizat de Alexandru Dabija pornind de la cunoscuta *Punguță cu doi bani* a lui Ion Creangă. Axioma cu nivelurile de adresabilitate se verifică perfect în cazul ei, iar maniera în care echipa de la Teatrul Tineretului a teatralizat-o e dovada cea mai pertinentă. Proiectul pietrean e o creație colectivă. O formulă în vogă prin Occident în urmă cu câteva decenii a devenit în acest caz un dinam creator, care i-a provocat pe cei implicați. În formația de lucru s-a intrat benevol, coechipierii fiind (în ordinea din programul de sală) Nora Covali, Ecaterina Hîțu, Cătălina Eşanu, Irina Ivan, Alina Leonte, Cezar Antal, Daniel Beşleagă, Ionuț Cucoară, Dragoş Ionescu, Tudor Tăbăcaru. Ei au făcut, vreme de câteva săptămâni, un adevărat *brainstorming*, venind fiecare cu câte o idee-două, după inspirația de moment, pentru adaptare. Nevăzută (în varianta finală), Gențiana Ionescu, „secretarul cel literar", cum e „alintată", consemna soluțiile propuse, apoi ele se triau, la următoarea repetiție, pentru ca scenariul să aibă o coerență narativă şi estetică. Cum mai mulți ochi şi mai multe minți sunt mai bune decât doi/una singur/ă, mizanscena, supravegheată atent de Alexandru Dabija, surprinde prin inventivitatea cu care rescrie scenic o poveste clasică. Se porneşte, cert, de la suita întâmplărilor istorisite de Ion Creangă, dar aceasta devine pretextul unui metatext spectacular ingenios articulat. Intitulat *OO!* (o ironie la adresa provocării reprezentate de acest plural, care mai dă şi astăzi bătăi de cap comercianților atunci când trebuie să afişeze prețul perisabilei mărfi), spectacolul exploatează mai ales subtextul poveştii, cel uşor licențios, mutând accentul de pe cei doi bănuți din punguță pe ouăle pe care bietul cocoş ar trebui să le producă şi pe rostul lor în lume. Până la aplauze, povestea e spusă integral, doar că pe parcurs i s-a mai adăugat pe ici, pe colo, câte o plombă intertextualistă; care n-o încarcă, nici nu-i alterează spiritul, o face doar mai suculentă, îi sublinează potențialități pe care numai adulții le pot sesiza, arătând că poate fi citită şi astfel. Echipa jonglează cu înțelesurile păţaniilor pe care le trăiesc ficțional Moşul/Baba, Cocoşul/Găina, arătându-ne ce trebuşoară grozavă a isprăvit marele nostru povestitor.

Să fiu mai explicită: se joacă în scenă, cu spectatorii împrejurul spațiului unde evoluează personajele. Intră câteva actrițe tinere, care plantează, în grămăjoare, multe, multe ouă. Ce vreți, e tema spectacolului şi ce mai temă, căci



gândindu-te mai stăruitor, realizezi că oul, nu cel de găină, ci cel conceptualizat, e, dintr-un important punct de vedere, buricul pământului, pentru că din el se naşte totul! Unele „oo" sunt adevărate, asta se vede mai târziu, când sunt sparte pe bune, altele sunt din lemn, dar parcă se tot înmulţesc şi din ele eclozează firesc, secvenţă după secvenţă, o reprezentaţie minunată, care-ţi arată cât de tonică poate fi arta teatrală. Apoi, în ritm de dans popular moldovenesc (filonul folcloric e conservat în vorbire, muzică, ritm şi obiecte etnografice pe post de recuzită), apare un grup de actori ce începe a zice ceva despre o Babă, care se ghiftuieşte cu ouă, dacă tot le are, fudulă de productivitatea Nuţei ei (*Găina*). *Moşneagul* (interpretat senzaţional de Tudor Tăbăcaru, căruia acum accentul moldovenesc i-a servit de minune) tânjeşte după ouăle Babei, dar nu prea îndrăzneşte să-i ceară. Face o mică repetiţie, se sfătuieşte cu *Cocoşul* (Cezar Antal), cu *Naratorul* (Dragoş Ionescu), cu ceilalţi din scenă, se mai consultă şi cu spectatorii, îşi face curaj. *Baba* (Cătălina Eşanu) se ţine tare, e o capitalistă autentică şi foloseşte pe post de slogan zicala „la nu da, să vezi cum ai!". Îi dezvăluie, totuşi, Moşneagului secretul „afacerii": „Bate cocoşul!". Încă în tranziţie, sufletist, Moşul nu-l ciomăgeşte din prima, îl roagă mai întâi să se străduiască şi să producă şi el ceva; *teambuilding*-ul are loc într-un colţ al scenei, cei doi stau la sfat pe două scăunele cu trei picioare, iar Moşul aproape imploră: „Crezi că o să poţi?", ştiind prea bine că ouatul e împotriva legilor naturii când pe cioc scoţi exclusiv „cucurigu!". Apoi, în căutarea unor rezultate mai rapide, îl altoieşte pe cocoş, dar mai cu milă. Restul îl ştiţi: Pintenatul pleacă în lume, găseşte punguţa, îl înfruntă pe Boier etc. În fiecare dintre aceste momente, Dabija&Co au găsit rezolvări ingenioase pentru îmbogăţirea sensurilor iniţiale, pentru suplimentarea tâlcurilor, devenind creatori împreună cu Ion Creangă. S-a umblat la subtext, s-a ieşit din text, s-a privit printre rânduri, s-a citat din contemporaneitate, s-a revenit la poveste. Fără să-i fi alterat acesteia esenţa, ci îmbogăţind-o, evidenţiindu-i resorturi la care, poate, nu ne-am gândit niciodată. Cocoşul apare mereu însoţit de o vioară, are ceva din Greierele lui La Fontaine, e tăcut şi supus, dar capătă curaj pe parcursul călătoriei lui iniţiatice prin lume, din care se întoarce victorios, îmbogăţit nu numai material, ci şi maturizat. *Vizitiul* (Daniel Beşleagă) are o biografie de personaj consistentă: e neamţ, dichisit, precis şi agasat de *côté*-ul grobian al *Boierului* (Ionuţ Cucoară). Falimentat de isteţimea şi de curajul păsării de curte, Boierul o ia razna şi e dus la o casă de sănătate. *Duducile* (Nora Covali, Ecaterina Hîţu, Irina Ivan), remarcă punguţa Cocoşului, tânjesc după ea, înţelegând că spiţa le-ar putea fi serios revitalizată prin aportul de potenţă naturală a acestuia. Se spun şi lucruri mai pe şleau în gaşca „golanilor" sau, cum le plăcea celor de la *Junimea* ieşeană să zică, mai „pe uliţa mare", fără ca asta să pară deplasat ori exagerat în contextul teatral amintit.

Nimic în plus, nimic în minus, totul cu precizie şi cu ştiinţa bunei măsuri, aşa a preparat Alexandru Dabija *OO!*-le la Piatra Neamţ. Bucuria ludicului, eficienţa estetică a simplităţii, a lucrului la care s-a trudit cu plăcere au făcut un spectacol de teatru viu, convingător, care te contaminează cu energia lui pozitivă. *OO!* e un proiect demn de toată lauda, o dovadă că orice poveste le poate transmite ceva important şi oamenilor mari. Sau copilului remanent din fiecare adult.

Antoaneta IORDACHE

Fenomenul Masca...

...sau, cu o expresie mai tehnică, „Modulul Masca" a intrat în pagina Festivalului Național pe urmele unei idei a criticului de teatru Marina Constantinescu. Bună, fireşte, decizie: chiar dacă, la concurență cu oferta bogată a programului festivalier, nu prea multor cronicari le-a reuşit să-i descopere pe *alternativii* de la Teatrul Masca *în acțiune*, la sediu – ori ici-colo prin oraş. Teatrul Masca este – de nu chiar prima – una dintre primele inițiative de constituire a unei trupe cu pretenții profesioniste în afara sistemului instituționalizat. *Masca* funcționează din mai 1990, cu alte cuvinte, are de-acum un capitol plin cu multe învățăminte de transmis, de istorisit, despre acest gen de experiență. Traseul parcurs de Mihai Mălaimare şi trupa lui, se presupune a fi fost – în contextul nostru administrativ – o cursă cu obstacole, pentru sportivi de performanță. Un şir de alte încercări (onorabile şi ele) au tras cortinele definitiv între timp, după doar câteva sezoane de reprezentații, învinse de lipsa de receptivitate din jur. Anvergura problematicii pe care o aduce *Masca* spre noi este recuperabilă, însă, poate cu mai interesante consecințe profesionale imediat ce am avea în vedere formula de acțiune şi de practică – teatrale – proprie trupei. Motive de fond, împreună cu o multitudine de motivații de toată ziua (şi care se regăsesc, măsurat – identic, în culisa cu viață teatrală a oricărei scene) au alcătuit elementele provocării la care a găsit un răspuns ieşit din obişnuit Mihai Mălaimare. Cred, de altfel, că acest director-actor a izbutit să-ntoarcă în avantaj prea evidentul dezavantaj al locației teatrului. (Şi azi, când *Masca* a încetat să-şi primească publicul într-un sediu provizoriu şi are, în sfârşit, după ani de peregrinare pe sub reflectoare improprii prestației, spațiul de cuviință, nu se poate afirma că e la îndemână să străbați Bucureştii până în cartierul unde se află teatrul.) A depăşi marginalizarea s-a transformat în a veni în întâmpinarea spectatorilor potențiali. Am în memorie extrem de clar *Alaiul Masca* pe Calea Victoriei, acum un deceniu şi mai bine, când, desigur, nimeni nu-şi punea problema în termeni comunitari. Au fost – ca actori – pe bulevarde de centru, în piețe, în parcuri. Au inventat spectacole ce pot ocupa, la orice oră, intersecții aglomerate. *Oraşul de sub oraş*, proiectul prins şi în agenda recentului festival, e una dintre variabilele întâlnirilor surprinzătoare promovate. De data aceasta, în stațiile de metrou, la orele de vârf. Proiectul datează din 2003 şi se apropie de 450 de reprezentații. Dar i-am văzut, cu câteva luni

în urmă, la Satu Mare, pe o încrucişare de alei din asfalt, pe o căldură de 40 de grade. Montările se urmează una celeilalte, temele se schimbă, abordarea neconvenţională suportă nuanţări, constantele rămân: genul de întâlnire neaşteptată şi, nu poţi să nu observi cu satisfacţie, concentrarea în rol a actorilor lui Mălaimare, energia lor „închisă" pe punctul de expresivitate necesar, ori, după caz, debordantă. *Statuile* vivante (ca şi celelalte montări *altfel* decât se-aşteaptă feluriţii călători cu metroul) îşi „spun" povestea, în ocazia notată, unui public de o sută-două de persoane adunate ciorchine, de jur-împrejurul autoinstituitei scene. Pentru că lucrurile se fac cu seriozitate, unii se-opresc, deşi mai văzuseră fresca. Când prezenţa teatrului în spaţiul comunitar este precedată de momente muzicale, sau de dans, studenţeşti, Mălaimare face gestul de generozitate de a-i prezenta, cu câteva detalii, pe fiecare dintre tinerii colaboratori. Partea pe care n-o vede niciodată trecătorul prin staţia de metrou şi nici spectatorul de sală constituie miezul formulei de teatru luate în atenţie de Festival. În linia fascinaţiei sale (şi a studiilor cu un mare maestru al genului: Jacques Lecoq) pentru pantomimă, Mihai Mălaimare şi-a instruit trupa (îndelungat), a antrenat-o pentru teatrul de gest, expresie corporală, pantomimă, clovnerie, o combinaţie de expresie fizică şi mişcare care cere, pe lângă o foarte bună supraveghere a corporalităţii şi capacitatea de a analiza formele de mişcare. *Măşti europene la „Masca"* înregistrează şi el, ca proiect cultural, câteva stagiuni de desfăşurare. Pe lângă spectacolele remarcabile de teatru alternativ aduse dinafară, *Măşti europene*...e şi un continuu *workshop* specializat, susţinut de personalităţile invitate. Chiar în timpul desfăşurării festivalului, *Masca* şi-a întins programul tot mai aprofundatei ei specializări spre anul următor: Nola Rae, o actriţă-mim excepţională (elevă a lui Marcel Marceau), cum şi Fay Lecoq, depozitara celebrissimei metode Lecoq vor lucra cu trupa (spectacole de afiş, pe lângă training-ul deja menţionat).

Britanica Nola Rae – în selecţia festivalului recent cu *Napoleon iese urmărit de iepuri* –, un spectacol integrat Modulului „Masca", fixează stacheta genului la vizibilă înălţime. Impresionează, neîndoielnic, modulaţia tehnicilor la acest mim ce dă impresia că poate transmite cu claritate frazări interioare dintre cele mai profunde ce evoluează sub masca de clovn. Ideea scenariului curge cu logică neoprită de la imperatorul francez spre cazuri istorice mai apropiate de exerciţiul vorace al puterii – şi desigur, figura reprezentativă pentru *urcarea şi decăderea măştilor mari ale vremurilor* e Hitler. Parcă se ascund, însă, în spatele întâmplărilor, oricare dintre ceilalţi dictatori a căror ascensiune nu a fost oprită la timp, pe când nu erau decât nişte soldaţi oarecare, în unităţi de campanie, de-a lungul drumurilor pline de tranşee

Scenă din *Napoleon iese, urmărit de iepuri* de Nola Rae (London Mime Theatre)

Scenă din *Napoleon iese, urmărit de iepuri* de Nola Rae (London Mime Theatre)

ale lumii, poftind glorie. Accentele grave se comunică, sunt făcute explicite, într-o reprezentație perfect comică, de o imaginație comică exemplară și bine ținută în ritm. Stăpânirea acestui *mix* de tonuri antinomice și de modalități diversificate de expresie, într-un spectacol construit aproape fără suportul tehnicilor de iluminare și sonorizare și uzând de o recuzită minimală, ține de talent, dar și de îndelung efort profesional. Cult, fin, precis spectacol, pe lângă că și hazos. Mihai Mălaimare și-a prezentat în Festival *Actorul*, reluând și actualizând o performanță a sa de cu două decenii în urmă, pe textul poemelor lui Mircea Dinescu. Cu muzicianul Mircea Tiberian alături. Moment de revenire chiar pe scândura scenei pe care jucase, înainte să se distanțeze de sistemul instituționalizat. Vizibil emoționat suplimentar, căci se petrecea deodată cu toate cele legate de spectacol și o incursiune în propria-i memorie, actorul și-a acoperit cu prisosință secvențele. Direct și de o sinceritate a comunicării cu publicul ce ține de felul său de a fi – sau de exersarea acestui tip de dialog – dar și foarte elaborat în pantomimă, Mihai Mălaimare a trecut rampa, a convins, a purtat progresiv sala de la amuzament la râs cu poftă, de la lirism la starea de meditație. Câte ceva despre progresia *Fenomenului Masca* a deconspirat chiar autorul *sui-generis* al experienței în volumul său *Șansa,* lansat cu susținere critică aplicată (Marina Constantinescu, Ludmila Patlanjoglu, Cornel Todea), într-una din zilele Festivalului Național. Volum cu portretul în acuarelă al personalităților spre care s-a îndreptat, pe care le-a întâlnit, le-a cunoscut de-a lungul carierei sale actorul Mihai Mălaimare. Șanse ajunse în real, dar și relatarea celor rămase aproape în zona virtualului. Despre *Masca* abia câteva propoziții, acum. Probabil, îi va consacra o carte atunci când ideea de a fi pus pe traseu un fenomen îi va deveni confortabilă.

Foto: Florin Biolan

Mihai MĂLAIMARE în *Actorul*

Gina ŞERBĂNESCU

Proiecte autohtone şi limbaj postcolonial la Centrul Naţional al Dansului

În cadrul modulului de dans din cadrul Festivalului Naţional de Teatru din noiembrie 2007, Centrul Naţional al Dansului din Bucureşti a propus trei evenimente: ***Corporis Memoriae***, coregrafia Valentina de Piante, ***Ceea ce am convenit noi a fi hazard***, de Ion Dumitrescu şi unul dintre cele mai aşteptate momente ale Festivalului Naţional de Teatru, prezenţa **Verei Mantero**, din Portugalia, una dintre cele mai importante personalităţi ale scenei internaţionale a dansului contemporan.

Nu voi insista prea mult asupra spectacolelor româneşti din această parte a modulului de dans... Nu pentru că ele nu ar merita o atenţie sporită, chiar dacă în cazul proiectului lui Ion Dumitrescu ar trebui să privim nu neapărat prin prisma unor parametri estetici, ci din unghiul relevanţei pentru arta coregrafică. Spectacolul are elemente care în zona *perfomance*-ului occidental au devenit de-a dreptul tradiţionale şi care deja încep să intre în redundanţă şi la noi. Fără a emite judecăţi de valoare, vă prezint o variantă narativă a spectacolului şi vă las pe dumneavoastră să îi găsiţi relevanţa coregrafică. Spre deosebire de alte spectacole de pe la noi care sunt aşezate de către creatorii lor sub conceptul de creaţii coregrafice, *Ceea ce am convenit noi a fi hazard* are o mare virtute: permite încercarea unui demers narativ. Aşadar: Câte un spectator intră din 30 în 30 de secunde. Precizare: spectatorii au venit în număr mult mai mare decât la „întâlnirea" cu publicul. După ce am intrat, ni se spune : „Coregraful Ion Dumitrescu vă roagă să vă semnaţi pe corpul lui şi să mergeţi apoi in studioul 2". Ion Dumitrescu se află într-un *black box* cu trei pereţi, întins cu faţa în jos, complet gol, cu capul acoperit... Cel care intră semnează, se duce apoi în sală, se aşază pe un scaun şi vede pe un ecran cum intră şi semnează ceilalţi... Adică, cine semnează este transmis în direct celor din sală. După ce toţi spectatorii semnează, Ion Dumitrescu se ridică, se îmbracă, vine în sală, se aşază în public şi priveşte spre ecran... Aplauze!!!

Spectacolul Valentinei de Piante are concept, dinamică şi se bucură şi de interpretări de bună calitate, cum ar fi cea a Cătălinei Gubandru. Ar fi poate necesară o mai mare coerenţă pentru transmiterea cât mai adecvată a ideii, dar în ansamblu spectacolul este reuşit mai ales pentru că se bucură de un limbaj coregrafic original, cel puţin pentru spaţiul românesc, şi de aceea ar merita o tratare separată.

Acum să ne oprim asupra creaţiei Verei Mantero. Născută în 1966, după cum am spus, este una dintre cele mai importante personalităţi ale peisajului coregrafic internaţional. Artista portugheză a prezentat la Bucureşti două creaţii celebre, al căror concept şi interpretare îi aparţin: *one mysterious thing said e.e. cummings* (premiera: 1996) şi *Perhaps she could dance first and think afterwards* (premiera: 1991, în cadrul festivalului *Europalia*). Primul solo, dedicat lui Josephine Baker, a făcut istorie şi datorită interpretărilor şi vizibilităţii teoretice pe care i le-a conturat unul dintre cel mai importanţi teoreticieni ai dansului, André Lepecki. Personajul Verei Mantero este, din această perspectivă, asumarea identităţii colonialului de culoare într-un trup alb, specific celui care cucereşte pe scena istoriei. Găsim în această fiinţă, în care se sintetizează două entităţi din lumi ireconciliabile, aspecte care aparţin ambelor lumi, dar care nu par deloc „lipite" sau configurate într-un *puzzle* forţat. Explicaţia ar putea fi dată chiar de ceea ce afirmă Vera Mantero: *„Nu e prima dată când creez un solo pentru cineva anume, mai creasem înainte o piesă*

Foto: Florin Biolan

Scenă din *Ceea ce am convenit noi a fi hazard* de Ion Dumitrecu

pentru Nijinski. Privind aceste creații despre o personalitate anume, spectatorul poate să pună întrebarea: unde se află Vera Mantero, este oare în interiorul acestei personalități, oare dispare ea și încearcă doar să ni se adreseze nouă în această ipostază, unde este ea și unde este cealaltă persoană? Lăsând porțiuni albe pe trupul personajului, este ca și cum aș face vizibilă o parte din mine. O persoană albă care devine neagră reprezintă ceva extrem de puternic și aici poate fi într-adevăr vizibil contextul postcolonial, dar mai sunt multe alte aspecte. De exemplu, discursul rostit în acest solo s-a născut din cantonarea într-o criză a creației, din imposibilitatea de a continua creația." Cea de-a doua piesă ne oferă motricitate neînscrisă într-o schemă fixă. *Perhaps she could dance first and think afterwards* este o improvizație, spectacolul nu este repetabil. Decorul, muzica și rochia interpretei creează însă cadrul neschimbat de manifestare al improvizației. Decorul creat de André Lepecki are o funcție importantă în configurarea mesajului spectacolului: spațiul în care se desfășoară improvizația este încadrat de patru mulaje de ceară reprezentând fiecare o labă a piciorului, toate atârnând de plafon și așezate deasupra unor lămpi de gaz aprinse. În Portugalia, lampa de gaz este, ca și în România, un obiect devenit tradițional, aproape muzealizat , iar mulajele de ceară au în Portugalia statutul de obiecte de cult, fiind duse la biserică de cei care se roagă în speranța vindecării. Pe lângă încercarea de a răsturna ordinea logică a discursului coregrafic (gândire-dans), acest moment ne vorbește din nou despre fragilitatea condiției dansatorului, despre polisemia pe care o primește corpul atunci când piciorul dansatorului generează semnificații, în condițiile în care terenul pe care calcă este o nesfârșită limită. Dincolo de limbajul coregrafic care ia naștere în contextul portughez postcolonial și vorbește cât se poate de grăitor despre această stare de fapt, creația Verei Mantero ni se dezvăluie ca o serie de discursuri cu caracter universal, tocmai pentru că sursa din care este extrasă substanța coregrafică e foarte personală. Cele două spectacole sunt în esență demersuri despre problematica dansului, confruntat cu limita dar și cu inepuizabile deschideri.

Privind în ansamblu ceea ce s-a întâmplat la Centrul Național al Dansului în cadrul Festivalului Național de Teatru, putem conchide că am avut parte de diversitate, de la standardele estetice până la aspectele calitative, de la ceea ce încă înseamnă promisiuni în arta coregrafică de la noi, până la confirmări internaționale intrate în istorie.

Natalia STANCU

Figuranții unui univers absurd

În strălucita inaugurare a Teatrului Metropolis, cu cincisprezece premiere anunțate şi care, pregătite din timp, se succed într-un ritm alert, ***În rolul victimei*** îmi pare, atât ca opțiune repertorială cât şi ca realizare – perla coroanei.

Regizorul Felix Alexa a creat un spectacol puternic, incitant şi cuceritor. A citit piesa semnată Vladimir şi Oleg Presniakov în profunzimea şi bogăția situațiilor ei neobişnuite şi contradictorii. A dezvoltat inspirat vâna de satiră grotescă şi umor negru. A amplificat, dincolo de suprafețele comice, viziunea dramatică şi problematică asupra lumii, o lume pe cât de fragilă pe atât de dominată de inconştiență, instincte oarbe, reflexe consumiste, în care oamenii suferă de alienare şi lipsă de orizont. A dezvoltat incitant permanența unor reflexe vitale gregare şi a unor prejudecăți şi, mai ales, posibilul univers interior, neliniştit şi disperat, al acestui alt „om de prisos", de tip nou, configurat, azi, de tinerii autori ruşi: figurant pe scena vieții; un om care nu-şi acceptă condiția, dar nici nu o poate depăşi, în ciuda originalelor lui strategii personale.

O piesă trăită în Rusia şi scrisă pentru Edinburgh

Moscova i-a descoperit singură pe Vladimir şi Oleg Presniakov. Receptarea lor în Europa de Est (inclusiv în România, unde li s-a jucat mai întâi *Terorism*, la Teatrul Foarte Mic, în regia Gianinei Cărbunaru) se datorează însă mai ales girului dat de Vest.

Piesele lor cele mai jucate (e drept, traduse remarcabil din limba rusă în limba română, de Maşa Dinescu) le-au parvenit inițial regizorilor noştri, ca şi celor de pe alte meridiane, în versiunea engleză. *În rolul victimei*, pusă în scenă acum la Teatrul Metropolis, a fost scrisă în parte chiar în Marea Britanie, pentru Festivalul de la Edinburgh, cu prilejul stagiilor de „playwriting" ale celor doi, la faimoasa Royal Court din Londra. O „şcoală" care, după câțiva dramaturgi cu vână, a lansat o mulțime de clone şi epigoni ai celor dintâi.

Salvarea prin talent şi „rădăcini"

Din fericire, Presniakovii au talent. Ei taie decis, până la os, felia de viață în care palpită nervii şi gâlgâie sângele şi se pricep să o transforme într-o neliniştitoare metaforă morală. Şi, mai ales, în această privință, ei trădează un *background* generos. Mă gândesc la un filon mai dramatic decât cel al unor autori de alte naționalități – când e vorba de condiționări politice şi sociale; dar şi la un substrat mai patetic – pe filiera sufletului rus. Totodată, cei doi mai au în sprijinul lor o solidă tradiție literară, cu tot ce înseamnă zbatere umană, tragicomedie şi fenomenologie a răului – pe linia Dostoievski, Andreev, Bulgakov, Gorki, dar aş zice şi Ghelman, Vampilov, Şukşin ori Galin. Vocația autorilor ruşi, jucați acum şi la noi, e probată de povestea pe care o dezvoltă şi în piesa *În rolul victimei*. În centrul ei se află un tânăr, Valea, care, la sfârşitul unei tentative nereuşite de studiu, îşi câştigă existența jucând (în reconstituirile filmate de o echipă de anchetatori judiciari) rolul victimei. Depănând firul acestei trame, constatăm că paleta personajelor piesei ruseşti e construită pe un clar paradox. Asistăm la mai multe reconstituiri. Cunoaştem o galerie de nefericiți, de victime înjunghiate, înecate, împuşcate – în cafenele, piscine, restaurante. Cunoaştem, mai ales, o galerie jalnică de agresori proveniți,

Dan AŞTILEAN, Dana DOGARU şi Marius MANOLE (în fundal)

cu precădere, din medii joase. Se pare că au ucis din gelozie, ură, dar mărturisirile lor trădează mai ales: inconştienţa, primitivismul instinctelor primare biciuite de beţie, o iresponsabilitate frizând nebunia. Pe de altă parte, mult mai vinovaţi (în această lume pe dos) par ceilalţi. Pe o mare întindere a ei piesa se focalizează asupra celor care îşi asumă fundamentarea actului de justiţie. Iar ei nu par deloc la înălţime. Dimpotrivă, dezvăluie chipuri şi mai feroce ale indiferenţei şi chiar cruzimii; un grobian şi vulgar „culege clipa!" (fie că e vorba de o bere în plus, fie de o nouă partidă de sex cu o fată tânără, fie de o masă rafinată). Ambitusul critic, în registru aparent realist, satiric, grotesc, dar mai ales absurd al acestei piese, care insistă pe inconştienţa şi nebunia lumii – se lărgeşte în final. Pe de o parte ni se sugerează o blestemată ciclicitate (şi, în fond, permanentă) a manifestării Răului. Pe de alta, fraţii Presniakov amintesc de prejudecăţi şi cruzimi care ţin de istorie (vezi: ura lituanienilor faţă de ruşi), ori ţin de moştenirea lăsată de comunişti (tensiunea din familia lui Valea, imposibila comunicare între părinţi şi copii). Ei dezvoltă însă către final un alt aspect. Vorbesc despre aportul mass-media şi al artei comerciale la întreţinerea „orbirii" şi a miturilor violenţei, sexualităţii (şi, neapărat, homosexualităţii!). Vă mărturisesc că am citit acest pasaj ca pe o şarjă, nu întru totul amicală, chiar la adresa unor subproduse la modă, marca „Royal Court şi emulii" care face ravagii şi la noi.

Unul dintre cele mai bune spectacole ale stagiunii

Pe firul textului, spectacolul creat de Felix Alexa dezvoltă perspectiva realistă şi cea satirică, grotescă şi absurdă. Scenele din registrul realist se încarcă de concreteţe şi suculenţă, pitoresc şi, mai ales, de umor scrâşnit şi ironie tăioasă. Regizorul se arată cu deosebire preocupat de dimensiunea de profunzime a piesei – dincolo de suprafaţa situaţiilor şi comportamentelor. Potenţează prezenţa şi

greutatea lui Valea în economia piesei. Marchează ambiguitatea condiției lui, aprofundându-i universul sufletesc. În acest scop, Felix Alexa dublează cadrul teatralității, să zic așa, „pure" și al scenografiei „clasice", propus de Diana Ruxandra Ion cu sugestiile unor proiecții și efecte video (autor: Neil Coltofeanu – Fundația Arte Vizuale). Cutia scenei „se căptușește" din când în când cu proiecții. O cameră ascunsă în sufletul lui Valea îi redimensionează chipul, sau ni-l arată rătăcind pe un traseu labirintic, în parte recognoscibil, în parte imaginar-oniric. Personajul de pe scenă se va răsfrânge ca într-un misterios joc de oglinzi în cel plămădit din lumini și umbre. Suntem, astfel, scoși din timpul real și din spațiul concret. Pătrundem în universul interior al protagonistului. Dincolo de reacțiile sale banale, dincolo de aparența insensibilă sau de micile sale răutăți la adresa criminalilor – simțim dimensiunea reflexivă, neliniștea, tensiunea unei căutări. O aprofundare interesantă și îndrăzneață! Și, probabil, inspirată! (Deși, mărturisesc, acest registru, care, e drept, aduce o perspectivă mai generoasă, nu mi se pare întru totul compatibil nici cu tipul de dramaturgie scris de cei doi autori ruși și nici cu stilul dominant al spectacolului.)

Răzvan Vasilescu, Marius Manole, Dana Dogaru – un trio de zile mari

Virtuțile regizorului se regăsesc și în linia și performanțele actorilor, îndrumați către compoziții care să evite împărțirea categorică a personajelor în pozitive și negative. Lucru adevărat și pentru Valea. Un original capabil să intuiască, în felul său, rădăcinile istorice și sociale ale urii și cinismului, conflictul civilizațiilor, utopia idealurilor planetare. Un ciudat și el – acest tânăr care nu are cum să comunice cu părinții cicălitori dar contrariați, pe bună dreptate, de indolențele și de bizarele teorii și opțiuni ale fiului lor. Un trăsnit și el – atâta vreme cât și-a ales un job (care-l transformă, uneori, în cadavru), crezând că astfel își va exorciza frica de viață, spaima de moarte. Vedetă a tinerei generații, actor de o exemplară disponibilitate și dăruire, Marius Manole îi împrumută lui Valea ființa sa gracilă și subțirimea trăsăturilor chipului său. În jocul lui Marius Manole dezinvoltura ironică cu care își tratează victimele sau părinții – evidențiază „răceala", distanța pe care Valea și-o ia față de lume, dar și pericolul ca el să devină o „inimă rece". Afirmația lui: „Omenirea are multe invenții minunate" sună ca la Cehov, răsfrângând ambiguu, atât idealismul cât și neputința antieroului. Și jocul concentrat, febril, modulat de o inepuizabilă energie, al lui Marius Manole este remarcabil. În plus, cred că pe măsura reprezentațiilor, forța lui de interiorizare va deveni mai pregnantă; și actorul prezent în fața noastră va domina pe deplin „concurența" imaginii sale filmate și supradimensionate.

Un rol de referință face aici Răzvan Vasilescu. Dominantele jocului său sunt, dincolo de duritate, intransigență, suficiență, siguranță, grosolănie: lipsa de omenie și cinismul indiferenței. De altfel, ironia sorții, absurdul îl va lovi chiar pe acest om puternic interpretat de Răzvan Vasilescu. Căpitanul anchetator va sfârși otrăvit, nu se știe cum, (și în chip cam expediat artistic), după ce va degusta o delicatesă a bucătăriei asiatice. Dar acest final dramatic nu se va produce înainte ca personajul să aibă o răsucire de o sută optzeci de grade, aproape neverosimilă. Este vorba de un acces de furie și un patetic rechizitoriu la adresa iresponsabilității celor cu putere de decizie și a stupidității și „tâmpeniei" tinerilor. Iar scena aceasta de revoltă și de isterie e jucată de Răzvan Vasilescu absolut memorabil.

Excelentă e la Metropolis Dana Dogaru. O actriță minunată, pe care o vedem mult mai rar decât ar merita ea și decât am dori noi. Dana Dogaru joacă aici, asemenea tuturor colegilor ei, două partituri, care, însă, sunt foarte diferite. O vedem mai întâi în Mama lui Valea. Dialogul ei cu fiul și cu soțul ei este extrem de

sugestiv. Relevă exasperarea care naşte vrajbă şi cicălire. Vorbeşte despre reversul conformismului, despre tristeţea sărăciei, dar şi a lipsei de comunicare; despre resemnarea în faţa absenţei oricărui orizont. (Şi Tatăl e jucat foarte convingător, cu o bună intuiţie a ritmului şi a accentelor necesare de către Dan Aştilean.) Dar Dana Dogaru deţine aici un rol şi mai suculent. Actriţa joacă şi un alt personaj, prin care fraţii Presniakov satirizează snobismul kitsch al celor care s-au săturat de vodcă şi caviar şi caută delicii orientale. „Chelneriţa japoneză cu trecut misterios" este jucată de Dana Dogaru cu aplomb, vervă, haz şi o subtilă distanţă ironică. Actriţa este cuceritoare interpretând-o pe robusta femeie rusă travestită, de nevoie, la cererea patronului, într-o femeie din Ţara Soarelui Răsare. Iar momentul în care, în ţinută de gheişă improvizată, cântă (fals şi cu ridicol involuntar) o romanţă despre eterna Cio Cio San este cu deosebire suculent (aceasta şi datorită inspiraţiei, improvizaţiei „haioase" a compozitoarei Ada Milea, autoarea partiturii).

Nu trec neobservaţi nici talentatul actor tânăr care este Vlad Logigan (Verhuşkin şi Scenaristul), Elias Ferkin (*Zachirov* şi *Bucătarul*), Gabi Costin (*Sergentul* şi *Ospătarul*), Iulia Colan (care joacă dezinvolt trei personaje), Xing Elena Ling (*Liuda*) şi Costel Bojog (*Doljanski*). Ei întregesc şi diversifică tabloul acestui infern al inconştienţei, în care agresorii par la fel de demni de milă ca şi cei pe care i-au ucis; în care asasinate, comise ca în transă, nasc, la ceilalţi mai ales, curiozitatea şi chiar gustul unor farse penibile. Sau în care o moarte „adevărată" în direct e filmată frenetic cu febrilitate de înalt profesionalism şi fără nicio tresărire a mâinii. Sau a sufletului.

Teatrul Metropolis – În rolul victimei **de Vladimir şi Oleg Presniakov. Traducerea: Maşa Dinescu. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Ilustraţie muzicală şi concepţie video: Felix Alexa. Cântecul japonez: Ada Milea. Realizare video: Neil Colţofeanu (Fundaţia Arte Vizuale). Cu: Marius Manole (*Valea*), Răzvan Vasilescu (*Primul căpitan, Regizorul*), Dana Dogaru (*Mama, Chelneriţa japoneză*), Dan Aştilean (*Tatăl, Al doilea căpitan*), Vlad Logigan (*Verhuşkin* şi *Scenaristul*), Elias Ferkin (*Zachirov* şi *Bucătarul*), Gabi Costin (*Sergentul* şi *Ospătarul*), Iulia Colan (*Chelneriţa, Femeia de serviciu, Manager restaurant*), Xing Elena Ling (*Liuda*) şi Costel Bojog (*Doljanski*).**

Simona BURTEA

Scurtcircuit al sufletelor celor insulari şi infideli

„Dar sirenele au o armă şi mai teribilă decât cântecul: tăcerea lor. Deşi aceasta nu s-a întâmplat încă, ne putem eventual închipui că, dacă de cântecul lor ar mai scăpa cineva, de muţenia lor cu siguranţă nu." (***Tăcerea sirenelor*** de **Franz Kafka**)

Nu e doar impresia mea: la această ediţie a Festivalului Naţional de Teatru s-a simţit nevoia unei regrupări în jurul valorilor certe. Indiferent că este vorba despre *Modulul spectacole* sau *recitaluri*, abundenţa de spectacole s-a declanşat pe de o parte din dorinţa de a prezenta o imagine cât mai cuprinzătoare a ceea ce s-a întâmplat din punct de vedere teatral în ultimul an, iar pe de altă parte, de a include preocupări şi tendinţe regizorale cât mai diverse. Cert este că indiferent

cât ai încerca să mulţumeşti „nuntaşii" tot se găseşte un nemulţumit care să spună că friptura a fost prea grasă...

O surpriză plăcută, în acest maraton, poartă numele Teatrul „Andrei Mureşanu", invitat în *modulul dans*, cu spectacolul de teatru-coregrafic ***Insula***.

În spectacolul *Insula* se tace. Cuplurile se întâlnesc la intersecţia gesturilor care au asfaltat relaţia. Pentru că prin această bifurcare de drumuri ajungi mai uşor la esenţa spaţiului şi timpului desemnat.

Coregrafia, semnată de Fatma Mohamed, este iniţiată de gesturi exemplare, de mişcări radicale, de pendularea continuă între iubire şi ură. Spectacolul are ca punct de pornire rătăcirile lui Ulise în drumul lui spre frumoasa insulă Ithaca. Regizorul Florin Vidamski a construit un spaţiu scenic deschis a cărui barieră reprezintă un zid. De această fortăreaţă se izbesc protagoniştii spectacolului în încercarea lor de a fugi din peştera bântuită, poate de Nimfele Naiade sau poate de monotonia cuplului. În spatele acestui zid se afla albă şi rodnică Insula, acea libertate minunată de care ai nevoie atunci când simţi că eşti prizonierul propriei tale persoane. Rătăcirile celor două cupluri, erotic subliniate de arcuirile corpului pe ritmul inconfundabil al melodiei The Sea, creaţie a compozitorului norvegian Ketil Bjornstad – sunt construite pe linia autostrăzii familiei, traseu care delimitează cele două spaţii sau mai bine zis cele două familii. Fiecare merge pe banda lui de autostradă, fără a depăşi linia. Şi totuşi, pe unele porţiuni linia este întreruptă, motiv pentru care bărbatul trece pe altă bandă, alegând astfel cealaltă femeie.

Plăcuta simfonie a mişcărilor erotice este răpusă de cea a violenţei, de cea a geloziei, căci, atunci când într-un cuplu intervine al treilea „element", rătăcirea devine tot mai puternică. Singura scăpare stă în sufletele care se vor întrupa în apa de izvor. Aici intervine obiceiul de a îmbăia nimfele cu această apă sau cu cea din fântânile care curg mereu. O astfel de imagine ne oferă Fatma Mohamed într-una dintre scenele senzuale, când femeia înşelată îşi udă părul, semn că are nevoie de nimfele protectoare, de această peşteră-închisoare-căsătorie care închide în ea curenţi de apă vie. Aici intervine bărbatul, cel care usucă părul femeii într-un mod artificial, asemeni dualităţii pe care o afişează, datorită (sau poate din cauza) iubirii pe care o împarte între cele două femei.

Remarcabil este faptul că spectacolul apropie dansul de poveste şi, inevitabil, de teatralitate. Povestea celor două cupluri, interpretate de actori care nu sunt dansatori profesionişti – şi, totuşi, într-un mod onest faţă de dans – îi concentrează pe aceştia în corpuri care se deplasează înainte şi înapoi. Corpuri-plută peste Insulă. Corpuri în mişcare care împrumută carnea teatrului şi osatura gestului de dans, dus până la capăt. Spectacolul e cinic. E o macromişcare concertată, împărţită în micromişcări ale destinului, căci toate declaraţiile de dragoste au fost spuse până la ridicarea cortinei.

Dansul frenetic al cuplurilor care îşi recunosc rătăcirile se opreşte la un moment dat când îşi pierd identitatea, deşi oglinzile invadează scena (un punct în plus în creaţia regizorală) le caută privirile, parcă vrând să le dezvăluie adevărata faţă. Firul narativ al spectacolului sensibilizează spectatorul, dând impresia reală că regizorul şi coregraful au comunicat în perfectă armonie, realizând astfel o creaţie în care recipientele sunt puse într-o formă din care rezultă un fruct copt de focul ceresc: un spectacol nu trădează adevărurile esteticii teatrale.

Dar această poveste n-a fost în calea noastră, ci doar ce aceea a mării pe care actorii Teatrului „Andrei Mureşanu" o vor stăvili până la urmă, cu spume şi cu nărăveli cu tot. Dac-am spus-o, tăcerea să-mi fie sălaş de-acu-'nainte.

Teatrul „Andrei Mureşanu", Sfântu Gheorghe – Insula. **Regia: Florin Vidamski. Coregrafia: Fatma Mohamed. Muzica: Ketil Bjornstad (Norvegia). Cu: Fatma Mohamed, Ioana Costea, Sebastian Marina, Florin Vidamski. Data reprezentaţiei: 4 noiembrie 2007.**

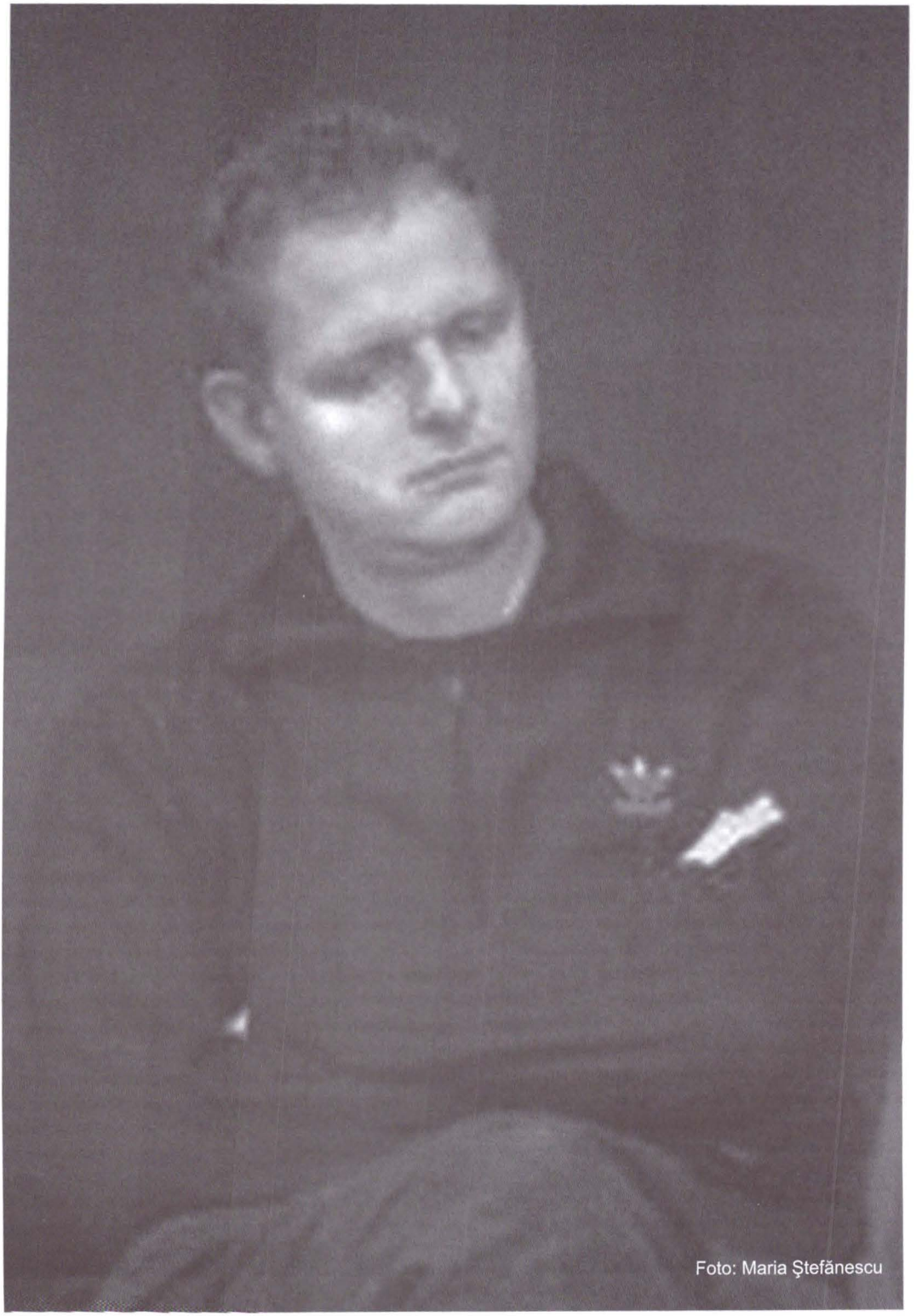


Foto: Maria Ştefănescu

Ionuț SOCIU

OSTERMEIER și sfera concretă a lumii

L-am văzut la o întâlnire cu presa după ce urmărisem *Concert la cerere* (Franz Xaver Kroetz) şi înainte de a vedea *Nora* (Ibsen). *Concert la cerere* îmi plăcuse, dar încă nu-mi făcusem o idee prea clară asupra tânărului artist german. Aşteptam *Nora* cu o curiozitate foarte mare, cu atât mai mult cu cât întâlnirea cu el fusese o experiență inedită pentru mine.

Un tip înalt, îmbrăcat sport şi cu o față de copil matur (ceva din privirea lui mă trimite cu gândul la Klaus Kinski): ochi albaştri deschişi, o voce gravă cu mici inflexiuni juvenile.

Thomas Ostermeier e tipul de regizor complet atipic pentru teatrul românesc. În primul rând, viziunea lui artistică este dominată de o componentă sociologică foarte accentuată. Pentru el regizorul e produsul unui context anume, şi de aceea nu se sfieşte să refuze orice contract în afara Germaniei. (*„Nu poți să faci la Roma același lucru pe care-l faci la Berlin"*). E preocupat de situația actuală a societății germane. Nu montează texte întâmplător, cum nici repertoriul Teatrului Schaubühne (al cărui director este) nu e unul născut din hazard. O simplă privire asupra listei de dramaturgi montați aici e pe deplin lămuritoare : Ibsen, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Gianina Cărbunariu ş.a

O temă recurentă în spectacolele lui este una cu o miză socială foarte delicată: *condiția femeii*. Schaubühne are de-acum o tradiție în domeniu, multe dintre cărțile scrise de Alice Schwartz, celebră feministă germană, fiind lansate şi promovate de acest teatru.

Atât *Nora* cât şi *Concert la cerere* sunt exemple sugestive pentru obsesia regizorului german față de această problemă.

Ostermeier a şocat critica europeană (pe cei conservatori în primul rând) prin finalul iconoclast al spectacolului ibsenian, varianta lui Ostermeier fiind aceea în care Nora îl împuşcă pe Helmer, părăsindu-şi casa şi copii. În ciuda acestui gest eretic, sau tocmai de aceea, „Nora" a avut un succes imens la Istanbul şi a generat o serie lungă de divorțuri în țările unde a fost prezentat. Un reprezentant al Ministerului Culturii din Italia i-a cerut regizorului să modifice finalul *modificat*, adică să-l aducă la starea inițială, condiție necesară din punctul acestuia de vedere pentru ca spectacolul să fie prezentat la un festival din Roma. Fireşte că Ostermeier a refuzat, în schimb, s-a arătat deschis să facă unele modificări în cazul unui turneu în Iran, unde, se ştie prea bine, este complet interzis actorilor să se atingă fizic în scenă, dar unde şi problemele femeilor sunt mult mai complexe decât în Europa.

Format la o şcoală de teatru care îmbină tradiția stanislavskiană cu cea brechtiană, influențat mult de Heiner Müller şi fiind un admirator al lui Castorf şi al strălucitei generații de regizori germani ai anilor '90, Ostermeier se delimitează totuşi de aceştia prin crezul său puternic într-un teatru realist, puternic ancorat în social (*„Admiram cinismul lui Castorf, dar el nu avea nimic de a face cu viața mea, cu teatrul meu"*).

Ostermeier recunoaşte, totuşi, că, în ciuda acestui realism şi a răcelii pe care un astfel de teatru o solicită (şi pe care tot el o apreciază enorm în filmele fraților

Dardenne), cedează uneori în fața „kitschului" din sufletul său, „kitsch" care-l împinge câteodată spre un teatru oniric, mult mai senzual și emoționant (vezi scenele cu cântăreața de operă din *Concert la cerere* și, de asemenea, scena minunată din același spectacol, în care d-ra Rush – multă ironie în acest nume – joacă Solitaire).

În privința lucrului cu actorul, Ostermeier e cât se poate de clar: *nu există o metodă general-valabilă, fiecare actor este diferit și are nevoie de o formă de regie diferită; cel mai important este să pot oferi actorului siguranță și libertate*

Trebuie să recunosc că până să văd spectacolele lui Ostermeier, aveam multe prejudecăți legate de *teatrul angajat* și de abordarea directă a unei teme precum *condiția femeii* . Ostermeier m-a convins însă că un teatru de calitate poate exista fără ca ideologicul să sufoce esteticul și fără ca nimic din stridența gândirii feministe să-și facă loc în scenă. Regizorul german face în primul rând teatru – și încă la ce nivel! – iar actorii cu care lucrează sunt fenomenali (Anne Tismer, interpreta *Norei* și a *d-rei Rush*, e un exemplu strălucit).

Motivațiile pentru care face însă aceste spectacole și efectele lor ulterioare sunt lucruri care transgresează domeniul teatrului și pătrund în sfera concretă a lumii în care trăim.

Adrian MIHALACHE

Actualizarea lui Ibsen

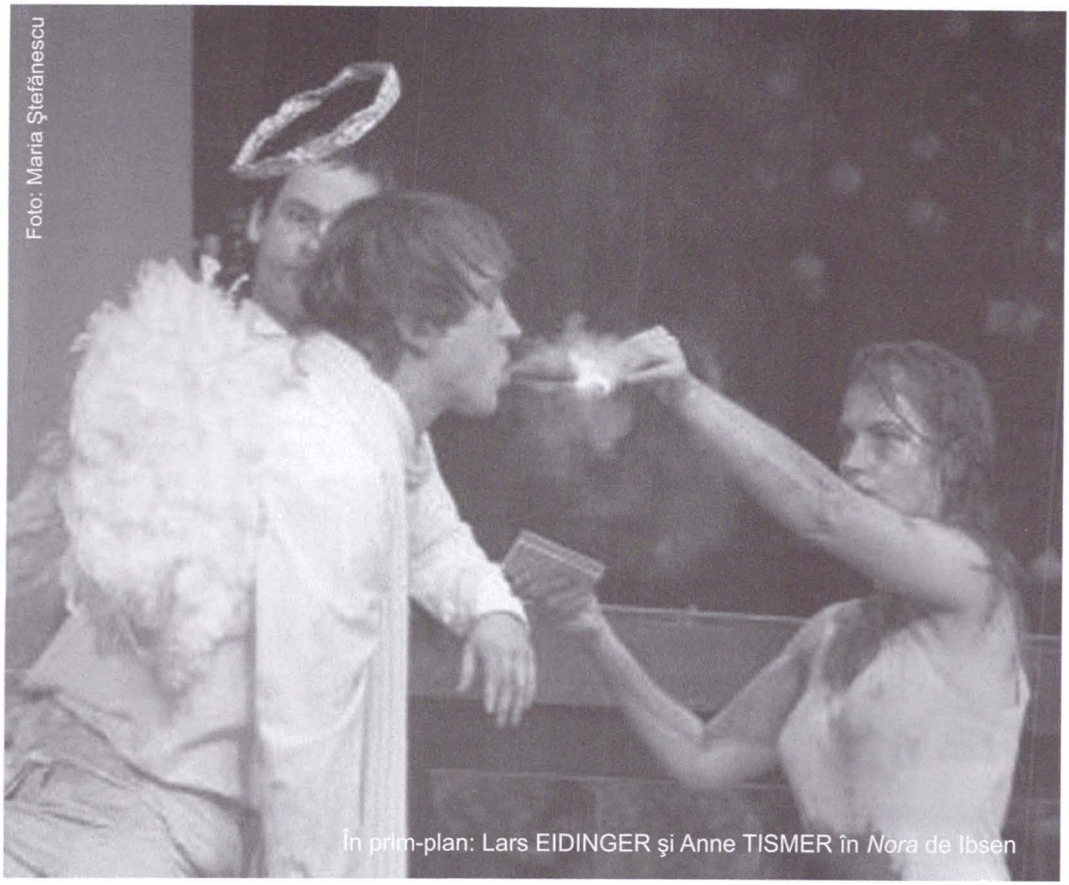
Premiera absolută a piesei ***Nora*** de Ibsen, a avut loc cam în același timp cu apariția primei ediții a romanului *Anna Karenina*. Nora și Anna duc aceeași luptă (*même combat*) pentru emancipare, sfidând prejudecățile vremii. Nora înfruntă o societate modernă, bazată pe rigorile eticii protestante, Anna, o alta, aflată în curs de modernizare, în care valorile tradiționale, ortodoxe, sunt încă puternice. De aceea, poate, traiectoria Annei se închide prin sinucidere, în timp ce a Norei se deschide către autorealizare. Tolstoi este mai precaut, pedepsind subminarea familiei, Ibsen este mai radical, aprobând dizolvarea ei. Primul duce mai departe povestea, dincolo de revoltă, către deznodământul tragic, celălalt lasă finalul deschis.

Titlul original al *Norei* nu este *Casa de păpuși*, cum s-a tradus la noi, ci *Casa păpușii*. Diferența este importantă. Prima variantă sugerează o jucărie, a doua, o colivie. Din această colivie, eroina nu se mulțumește să scape, furișându-se, ci pleacă hotărâtă, trântind ușa. În versiunea lui Thomas Ostermeier, de la Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, ea nu se mulțumește cu atât: îl asasinează pe temnicer, lăsând în urmă locul pustiit.

Presat să menajeze sensibilitatea publicului, Ibsen a acceptat un compromis, oferind o soluție alternativă: pusă de soț să-și ia rămas-bun de la copii, Nora se înduioșează și rămâne pe loc. Astăzi, cu toate că *happy-end*-ul nu mai este de rigoare, piesa rămâne stânjenitoare. Receptarea ei depinde în mare măsură de cultura specifică mediului în care este reprezentată. La noi, unde nu există cultul

corectitudinii formale, conflictul este greu de înțeles. Nora îl semnează în fals pe tatăl ei, ca girant pentru un împrumut. Ei şi? Ce, era s-o trateze cu refuz, doar era taică-său? Şi apoi, a dat fata banii înapoi? I-a dat, era cu ratele la zi. Atunci, care-i problema? A făcut rău cuiva? A se slăbi cu mofturile, formele o să ne mănânce capul! Pe de altă parte, societatea românească admite ca soția să fugă de-acasă, doar dacă bărbatul o bate sau îşi aduce amanta în casă, dar, chiar şi atunci, femeia trebuie să plece neapărat cu copiii în brațe. Ca soție, să-ți părăseşti soțul, treacă-meargă, dar, ca mamă, să-ți laşi copiii? Până aici!

Nu la publicul românesc s-a gândit Thomas Ostermeier când a decis să aducă piesa lui Ibsen la zi, ci la clasa mijlocie occidentală. Decorul lui Jan Pappelbaum face din „casa păpuşii" un duplex în stil Bauhaus, dotat cu fotolii desenate de Mies van der Rohe, cu instalație audio *high tech* şi cu un acvariu spectaculos, în care soții se mai bălăcesc din când în când. Ansamblul se roteşte mereu, ca o sfârleză. La început, crezi că învârtirea este menită să sublinieze momente-cheie ale acțiunii, dar se pare că s-a avut în vedere doar etalarea decorului, pe față şi pe dos. Soțul este un tehnocrat al zilelor noastre, cufundat în laptop şi conectat la celular. Ca detaliu amuzant şi semnificativ, regizorul o face pe Nora să-l sune la mobil, pentru a-i capta atenția, deşi cei doi sunt în aceeaşi cameră. Helmer este mai mult autoritar decât persuasiv, de aceea n-a reuşit ca avocat, dar noua lui carieră de bancher pare a se potrivi mai bine cu rigiditatea lui. Nu are, însă, sânge rece: izbucneşte la nervi şi se panichează uşor. Jörg Hartmann îşi construieşte personajul ca pe un individ emotiv, labil, cu ieşiri isterice, presărate, din plin, cu efecte comice. Şi celelalte personaje, cu excepția *doamnei Linde* (Jenny Schily păstrează rolul în limitele tradiționale), o iau razna cam des. Krogstad, interpretat de Kay Bartholomäus Schulze nu este implacabilul răzbunător, ci un nedreptățit scos din minți, cu mers dezechilibrat şi vocea în continuă schimbare. Agresiunea lui asupra Norei, inventată de regizor, seamănă mai mult cu o comedie gen *slapstick* decât cu un viol. Dr. Rank este, în interpretarea proaspătă şi dinamică a lui Lars Eidinger, un *playboy* fără noroc, bolnav incurabil de SIDA. Atracția exercitată de Nora asupra lui, abia sugerată de Ibsen, este, aici, clar manifestată, dar interpretul adaogă în mod inteligent, la exhibiția lui sado-maso, nuanțe fine de autoironie. Mai puțin reuşit este în scena despărțirii de prietenii săi, în care gagurile sunt cam dezgustătoare şi excesiv repetate. Ostermeier a dezvoltat cu haz şi inteligență personajul secundar al bonei. Aparițiile lui Agnes Lampkin ca imigrantă africană, încă nefamiliarizată cu mediul occidental, sunt de mare efect, fără să paraziteze, totuşi, acțiunea principală. Interpreta principală, Anne Tismer, are un rol foarte greu, deorece ea trebuie să arate o continuă transformare, rămânând aproape tot timpul în scenă. Fata veselă de la început, bucuroasă că a scăpat de probleme materiale, se lasă antrenată în jocuri războinice cu copiii. Devine angoasată, pe măsură ce amenințarea creşte. Pentru scena de maximă tensiune a pregătirii pentru bal, costumul italienesc şi tarantela sprințară au fost înlocuite prin ținuta *punk* şi muzica *techno*. Ideea lui Ostermeier nu e rea, dar trebuie să menționăm că tarantela nu a fost aleasă de Ibsen la întâmplare. Dansul respectiv presupune o rotire din ce în ce mai accelerată, în ton cu precipitarea acțiunii şi este menit să neutralizeze forța malefică a păianjenului otrăvitor (*tarantula* Krogstad). Ce se câştigă în pitorescul actualizării se pierde din bogăția semnificării. Maturizarea Norei – după momentul de criză, când a cochetat cu sinuciderea, şi după ce şi-a văzut soțul în ipostaza cea mai jalnică şi meschină cu putință – este admirabil jucată. Pe parcursul acțiunii, Anne Tismer este mai bună în jocul de scenă decât în redarea textului, ea intonând



În prim-plan: Lars EIDINGER şi Anne TISMER în *Nora* de Ibsen

replicile monoton şi cu voce mult prea scăzută. În final, abia, vocea devine fermă şi expresivă. Tocmai stăpânirea de sine şi luciditatea la care ajunge fac neverosimilă şi nemotivată împuşcarea finală a soţului, cea mai nefericită inovaţie regizorală din acest spectacol. Dacă tot era să treacă la violenţe, mai bine i-ar fi dat româneşte, cu oalele-n cap. Împuşcătura este gratuită şi cam stupidă, mai ales că urmează încă o (din fericire, ultimă) rotire a decorului, astfel ca Nora să ne fie înfăţişată ghemuită şi neajutorată, în faţa uşii, fapt care contrazice atât sensul piesei, cât şi esenţa personajului.

Am văzut, în acelaşi Festival (inter)Naţional de Teatru, piesa lui Franz-Xaver Kroetz, ***Concert la cerere***, în regia aceluiaşi Ostermeier, cu aceeaşi Anna Tismer în rolul unic şi principal. Mai văzusem piesa, într-un *coupé* la Teatrul Act, regizat de Gianina Cărbunariu, cu Coca Bloos. Din nou, se vede diferenţa între orizontul de receptare. La noi, piesa mută este doar grotescă, la ei, este de un tragic sentimentalism. Urmăreşti, cu răsuflarea tăiată, ritualul sosirii femeii singure, într-un apartament rece, micile gesturi automate care asigură păstrarea riguroasă a regulilor, de ea însăşi stabilite. Se şterg petele, se rânduiesc proviziile, se pregăteşte masa de seară. Trecerea bruscă de la programul comercial la muzica simfonică, însoţită de modificarea eclerajului, anunţă că se va întâmpla ceva. Apariţia îngerului de pe balcon, care interpretează o arie dintr-o operă de Puccini, constituie momentul

Jörg HARTMANN şi Anne TISMER în *Nora* de Ibsen

culminant. Apoi, totul pare a reintra în normal, când, de fapt, totul alunecă vertiginos spre fatidica sinucidere. Prezența unui acvariu – aici, un bol mic şi jalnic, față de cel somptuos din decorul *Norei* – face conexiunea dintre cele două spectacole. „Nu cumva aceasta va fi soarta Norei, după ce şi-a părăsit familia?", se întreabă o prietenă, bună cunoascătoare de teatru şi de viață. Sincer, nu cred că e doar soarta rebelelor. Este soarta tuturor celor incapabili de compromis.

Ibsen este puțin jucat astăzi, deoarece formula lui dramatică, de o logică strânsă şi severă, pare desuetă. Chiar costumat, machiat şi asezonat, autorul rămâne rebelul neîmblânzit şi de necontestat.

Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin – Nora **de Henrik Ibsen. Regia: Thomas Ostermeier. Decorul: Jan Pappelbaum. Costumele: Almut Eppinger. Muzica: Lars Eidinger. Lumini: Erich Schneider. Distribuția: Jörg Hartmann (*Torvald Helmer*), Anne Tismer (*Nora*), Lars Eidinger (*Dr. Rank*), Jenny Schily (*Mrs. Linde*), Kay Bartholomäus Schulze (*Krogstad*), Agnes Lampkin (*bona*), Frank Oberhauser (*un funcționar*).**

– Concert la cerere **de Franz-Xaver Kroetz. Regia: Thomas Ostermeier. Decorul: Jan Pappelbaum. Costumele: Almut Eppinger. Cu Anne Tismer.**

Adrian MIHALACHE

Spectacolul ca organizare a spațiului-timp

Imaginați-vă ce experiență a trăit, pe vremuri, un amator de artă, admirator al picturilor academice, cu subiect nobil, istoric, în genul lui Delacroix, sau al portretelor rafinate şi somptuoase, de aparat, în stilul lui Ingrès, afat în fața unui tablou impresionist, nefinisat, care înfățişa niște oameni simpli, aflați, la sfârşit de săptămână, în mijlocul naturii! Închipuiți-vă, iar, un individ care a asimilat experiența impresionistă, aflat în fața unui tablou abstract! Deruta este totală, iar respingerea, finală. Cam aşa m-am simțit la spectacolul trupei „Needcompany" din Belgia, *Camera Isabellei,* în regia lui Jan Lauwers. Regizorul Jan Lauwers a moştenit de la tatăl său o întreagă colecție de artă neagră şi egipteană, precum şi o serie de curiozități luate din natură şi conservate. De regulă, moştenitorii văd în aşa ceva o povară de care caută să se descotorosească. Jan Lauwers a preferat să valorifice colecția ca decor expresiv, de fapt ca personaj, în spectacolul cu piesa ***Camera Isabellei.***

Isabella este, ea însăşi, un personaj exotic. Copil găsit, fantasmează asupra unei ascendențe ieşite din comun – ca posibilă fiică a unui prinț al deşertului. A fost crescută într-un loc izolat, de un paznic de far şi de soția lui care, după cum va afa mai târziu, sunt chiar părinții ei naturali. Motivul pentru care i se ascunde adevărata identitate este unul artificial, greu de înțeles. Mama se sinucide din senin, tatăl pleacă la Paris, unde duce o viață dezordonată, revine la far pentru a se sinucide, la rândul său, nu înainte de a-i lăsa Isabellei drept moştenire o cameră plină de obiecte etnografice, tocmai acelea din colecția Lauwers, pe care le vedem pe scenă. Deşi Isabella visa la călătorii în țări exotice, ca urmare a ascendenței fictive, ea îşi va petrece viața, respectiv cea mai mare parte a secolului al XX-lea, închisă în cameră, cu colecție cu tot. Va colecționa şi ea, dar nu artă, ci bărbați. Aceştia îi marchează viața, aşa cum evenimentele majore – războiul, armele nucleare, decolonizarea, aselenizarea – marchează istoria. Experiențele eroinei sunt derizorii şi, văzute prin ochii săi, de la un moment dat lipsiți de vedere şi înlocuiți cu o proteză video *high tech*, tot derizorii apar şi cele ale umanității. Viața publică este tot atât de lipsită de semnificații ca şi existența privată a eroinei. Istoria artei în secolul al XX-lea pare a fi, din perspectiva piesei, singura interesantă, reperele fiind Joyce, Picasso, Huelsenbeck şi, nu în ultimul rând, Morandi care, coincidență, este chiar numele de familie al eroinei.

Toată lumea e pe scenă tot timpul, inclusiv autorul, care însă nu regizează din mers, cum obişnuia Tadeusz Kantor, ci stă liniştit deoparte, după ce, la început, ne-a explicat ce urmează să vedem şi ne-a prezentat trupa. Personajele nu dispar după ce mor, ci continuă să povestească şi să dialogheze cu Isabella din *l'au-delà.* Cele două emisfere cerebrale, cea rațională şi cea intuitivă, ale Isabellei, ca şi zona ei erogenă sunt personificate, ele însele, de către actori.

Într-un interviu acordat lui Pieter T'Jonk, Jan Lauwers afirmă că publicul de azi nu mai ştie cum să se apropie de artă şi este interesat mai ales de viața artistului. Pe această convingere, după mine, falsă, este construită piesa. Nu tot ceeea ce – fiind personal trăit – este resimțit de artist ca autentic, trezeşte şi interesul spectatorului. Reflectam, în timpul spectacolului, la vorbele lui André Malraux: „ce-mi pasă de ceea ce nu contează decât pentru mine?". Nu găsesc interesante nici fantasmele Isabellei, nici viața ei sexuală (faptul că i-a reuşit primul orgasm la 69 de ani, într-un act (narat, nu arătat!) cu propriul ei nepot, este comic, nu revelator). Derizoriul proiectat asupra secolului, din care am trăit eu însumi a doua jumătate, este bine simbolizat de comentariul aselenizării în camera Isabellei: „Luna nu e făcută ca să ai ce vizita, ci ca să ai la ce lătra", urmat de lătrături pe mai multe voci.

Admit însă că teatrul se poate lipsi de poveste, de conflict, de mesaj, de sens. Ca un tablou abstract care, după cum spunea Maurice Denis nu este decât organizarea unei suprafețe, folosind forme şi culori, un spectacol poate să nu însemne nimic altceva decât organizarea unui spațiu şi a unei durate prin semne teatrale. Or, contrapunctul scenic, realizat prin angrenarea elementelor vizuale, sonore, corporale este admirabil. Dansatorii sunt de mare clasă. Am admirat mişcarea elegant lunecată a lui Benoit Gob (*Tatăl*), cea acrobatică a lui Julien Faure (*Prințul deşertului*) şi vibrațiile muşchiilor la Misha Downey. Scenele de grup au coerență şi eficiență. Prezentarea obiectelor, presărată cu voite şi amuzante confuzii, înmormântarea mamei, confesiunile dansate şi vorbite ale tatălui sunt excelente momente de comunicare, chiar dacă lipseşte consistența a ceea ce se comunică. Muzica lui Hans Petter Dahl şi Maarten Seghers m-a enervat, mai ales în pasajele cu Brahms distorsionat, dar nu pot să nu-i recunosc ingeniozitatea şi adecvarea la spiritul piesei. Viviane de Muynck, interpreta Isabellei, este o mare actriță, care-şi controlează perfect fiecare inflexiune şi fiecare vibrație corporală. Personalitate puternică, ea reuşeşte, cel puțin câteodată, să o facă pe Isabella vie şi atașantă. Am preferat-o, însă, în monologul *Totul e deşertăciune*, scris de ea însăşi, în care o interpreta pe Claire Goll.

Jan Lauwers este consecvent cu sine, afirmând, în interviul menționat mai sus, că, în calitate de artist, se preocupă de propriile sale întrebări şi probleme şi-şi crează un spațiu propriu, un refugiu. Subscriu, cu o rezervă importantă: ar trebui ca aceste probleme şi întrebări să aibă rezonanță şi pentru altcineva, iar spațiul propriu să nu fie doar o asamblare rafinată de semne fără semnificații.

***Needcompany*, Belgia –** Camera Isabellei **de Jan Lauwers. Regia şi decorul: Jan Lauwers. Muzica: Hans Petter Dahl, Maarten Seghers. Cu: Viviane De Muynck (*Isabella*), Anneke Bonnema (*Anna*), Benoit Gob (*Arthur*), Hans Petter Dahl (*Alexander*), Maarten Seghers (*Franck*), Julien Faure (*Prințul deşertului*), Taka Shamoto (*Sora Joy*), Tijen Lawton (*Sora Bad*), Misha Downey (*Naratorul*).**

Erwin JANS*

Râzi şi fii drăguţ cu necunoscuţii!

1. ***Camera Isabellei*** dezvăluie un secret. Este locul unde se ascunde *amăgirea*. Acea amăgire care a însoţit-o pe Isabella de-a lungul existenţei sale, acea amăgire adusă aici printr-o imagine exotică: cea a *Prinţului deşertului*, dispărut într-o bună zi într-o expediţie. Isabella este fiica sa. Asta este povestea pe care i-au spus-o părinţii săi adoptivi, Anna şi Arthur. Locuiesc împreună într-un far, pe o insulă. Iar, la fel ca insula, farul poate fi considerat un simbol. Al tranziţiei. Cea dintre mare şi uscat, cea dintre fluid şi lichid, cea dintre afară şi înlăuntru. Şi aşa cum farul, construit pe pământ, tânjeşte după mare, aşa şi Isabella va tânji mereu după *Prinţul deşertului*, după deşert, după Africa.

Astfel începe povestea lui Jan Lauwers despre Isabella cea oarbă. Dar care este minciuna din spatele ei, de unde vine amăgirea? Anna şi Arthur nu pot trăi purtând cu ei acest teribil secret şi de aceea se cufundă în băutură. Apoi Anna moare, iar Arthur se aruncă în mare. Şi chiar dacă Isabella va afla istoria care a măcinat viaţa părinţilor ei, istoria adevărată a abandonului fetiţei nedorite, a vinii şi apoi a regăsirii, îşi va continua fantasma. Îl va căuta toată viaţa pe tatăl ei din poveste, *Prinţul deşertului*, dar niciodată în Africa, ci doar în obiectele antropologice şi etnologice, din acea zonă, care îi populează camera ei din Paris.

2. Isabella este deja bătrână şi oarbă când trecutul o invadează. Locuieşte în acea cameră din Paris, înconjurată de mii de obiecte exotice din Egiptul antic şi din Africa, obiecte provenite din jafuri. Aflate pe scenă acum, în camera Isabellei, sunt de fapt, lucruri care i-au aparţinut tatălui lui Jan Lauwers şi lăsate apoi moştenire acestuia. Imagini ale unor epoci diferite, au fost rupte de contextul lor cultural şi aduse în alt spaţiu, căpătând astfel un iz exotic.

Viaţa Isabellei adună în ea aproape întreaga istorie a secolului XX. Ea e martora Primului şi celui de-al Doilea Război Mondial, atacului de la Hiroshima, invaziei colonialiste, dezvoltării artei moderne: de la Joyce, Picasso până la Huelsenbeck. Este contemporană aselenizării, epocii rock a lui David Bowie şi a personajului întruchipat de el, *Ziggy Stardus*, foametei din Africa, atacurilor partidului de extremă-dreapta Vlaams Blok în Flandra.

Aşa cum şi iubitul Isabellei, Alexander, este luat prizonier de către japonezi în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Supravieţuitor al atacului cu bomba atomică („*Era ca şi cum soarele ar fi făcut exploziei, iar cenuşa lui s-ar fi împrăştiat pe pământ*"), după terminarea războiului cade în depresie profundă. „*Îmi plăcea să fiu în preajma Isabellei. Nu mă lăsa să mă mut la ea, dar ne petreceam zilele împreună. Iubea cu adevărat lumea, pe când eu o uram. O uram pentru că nimic nu mai avea sens. Totul, absolut totul mă exaspera, iar Isabella era singura care mă putea face să uit. Pasiunea ei pentru viaţă avea o frumuseţe pură, de nesuportat... Singura armă împotriva dictaturii minciunii.*"

3. *Face à l'extreme* (*Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX*) este titlul cărţii sociologului Tzvetan Todorov, în care vorbeşte despre lagărele de concentrare din al Doilea Război Mondial. Dar, în acelaşi timp, titlul poate vorbi şi de realitatea secolului XXI. Căci astăzi, în fiecare zi, ne confruntăm cu feţe ale *extremei*. Extrema se uită la noi cu capul ei de Meduză şi ne pietrifică în lipsă de reacţie. De aici, indiferenţa noastră emoţională, apatia politică, izolarea socială.

Paradoxal, suntem fascinați, în același timp, și de viziunile apocaliptice, de semnalele de alarmă pe care ecologiștii le trag și de toate scenariile pe care media ni le prezintă în fiecare zi.

Așa cum spunea sociologul Jean Baudrillard, trăim, însă, în afara realității și a istoriei. Lucrurile adesea trec pe lângă sfârșitul lor. Nu sunt capabile să ajungă la un punct final, cufundându-se într-o criză fără ieșire. Cu alte cuvinte, chiar dacă epoca noastră nu este caracterizată de „sfârșitul istoriei" este, cu siguranță, caracterizată de imposibilitatea de a duce istoria către un sfârșit. Aceasta este apocalipsa minciunii din timpul pe care îl trăim. Și nu putem să nu ne întrebăm: Ce se întâmplă în afara sfârșitului? Ce evenimente pot avea loc dincolo de sfârșit? Baudrillard le numește „fenomene extreme", referindu-se la termenul latin *ex-terminus = dincolo de sfârșit.* Iar caracteristicile acestor *fenomene extreme* sunt *extazul* și *involuția*. Extazul social: masele (mai social decât socialul). Extazul corpului: obezitatea (mai corpolent decât corpolența). Extazul timpului: imediatul (mai prezent decât prezentul). Extazul realului: hiper-realul (mai real decât realul). Extazul sexului: pornografia (mai sexual decât sexul). Extazul violenței: terorismul (mai violent decât violența).

Epoca noastră este o epocă a obscenității: toate structurile se dezvoltă excesiv și absorb totul în expansiunea lor. Fiecare structură penetrează altele, cu acceptul mutual al fiecăreia. Și astfel, e mult de când nu mai putem facem distincția reală dintre politic și economic, dintre privat și public, dintre intim și pornografic. Exponentele acestei forme de implozie sunt media și multimedia, iar rezultat al excesului de informație este faptul că am pierdut accesul la evenimentele reale și importante. E calea pe care o urmăm, căci, de exemplu, după publicare în lumea largă a fotografiilor cu torturile prizonierilor irakieni, Donald Rumsfeld, Ministrul Apărării al S.U.A., a fost în stare să declare: „Eu nu citesc, oricum, ziarele". În spectacolul lui Lauwers, Alexander spunea: *„Când ei ne-au spus că războiul s-a terminat, am știut că nu e adevărat. Era o minciună. Dar cel mai grav lucru este că lumea crede minciuna asta."*

4. Putem vorbi, oare, și de un *teatru extrem*? Aici? Și dacă da, cum anume? „Mai teatral decât teatrul", dacă ar fi să folosim conceptul lui Baudrillard. Un teatru care înfruntă capul Meduzei, asumându-și riscul de a fi împietrit de privirea acesteia. Un teatru al intențiilor, al subiectelor politice și sociale explicite. Un teatru cu și despre oamenii dezrădăcinați și despre imigrația ilegală. Un teatru în numele valorilor democrației. Pe scurt, un teatru „angajat", un teatru care „intervine", adresându-se direct auditoriului.

5. Când Isabella își spune povestea vieții sale, nu o spune singură. Ci cu toți cei pe care i-a avut alături. Parte dintre ei morți: Arthur și Anna, apoi iubiții ei, Alexander și Frank. Ei povestesc în cuvinte viața Isabellei, dar și prin cântec. Nu este pentru prima dată când, în creațiile sale, Lauwers utilizează muzica *live*, dar niciodată nu a fost folosită ca în *Camera Isabellei,* „deschis" și implicat. Spre deosebire de alte culturi, cultura occidentală este pervertită de tot ceea ce înseamnă piață muzicală și grupuri profesioniste. Însă muzica poate fi abordată și în dimensiunea sa ritualică. Căci ea, față de cuvântul rostit, transmite o formă diferită de energie, ce implică și un alt fel de comunicare cu publicul. Un fel similar celui indus la o celebrare. [...].

Lauwers spunea: *„A cânta împreună este cel mai subtil lucru pe care îl putem face. Este o formă prin care visurile mele pot fi puse în scenă. Și miraculosul apare imediat. Dar am decis ca muzică să fie o prezență inserată în context. Exprimarea noastră prin cântec este, deci, indirectă, dar de fapt ea domină totul. Emoțiile tale sunt născute din ceea ce auzi. Mi-ar plăcea ca toți să cânte în timp ce publicul să*

Foto: Sorin Radu

zâmbească larg. Eu mă alătur lor, pe scenă, şi încerc să privesc lucrurile dintr-o altă perspectivă. Stau aici cu ei, cânt cu ei de-a lungul spectacolului şi explic câteva lucruri auditoriului. Cât mai relaxat posibil. Fără solemnitatea pe care o consider un nonsens. Îmi doresc ca teatrul să aibă acea ritualică încărcătură care se induce atunci când oamenii cântă împreună. Când scriu un scenariu, mă gândesc mai mult la felul în care Marques a transformat o poveste populară în romanul Un veac de singurătate, *decât la complexitatea lui James Joice în* Veghea lui Finnegan. *Acum, când mă preocupă mai mult comunicarea cu publicul, îl prefer pe Marques, pe când, în trecut, Joyce a fost modelul meu.*"

6. „*Priveşte şi nu interveni*" este felul în care Lauwers îşi descria atitudinea lui din timpul în care crea *Le Voyeur* (1994). „*Cred că voyeurismul, azi, are două aspecte: pe de-o parte înseamnă a te uita la ceea ce fac alţii, cu dorinţa de a participa, adoptând însă o atitudine indiferentă ca formă de a supravieţui, şi pe de alta este vorba de cel sexual.*"

Isabella nu este, cu siguranţă, un voyeur când vorbeşte despre sex. Dar, cu cei 74 de iubiţi, ea glorifică sexul: „*Sunt convinsă că sexul are virtuţi curative. Sau că măcar îţi dă o anume energie.*" Când avea şaizeci şi nouă de ani, a început o relaţie cu un tânăr de şaisprezece ani. În *Camera Isabellei,* Lauwers separă sexul de voyeurism şi violenţă, boală şi moarte, vină şi perversiune, aşa cum îl trata în *The Snakesong Trilogy* şi în dialogul Salomeei din *No Commment.* Isabella este la fel ca Mally Bloom din *Ulise* a lui James Joyce (text pe care, de altfel l-a lucrat cu interpreta Isabellei, Viviane De Muynck): ambele femei spun fundamental, „da!".

7. În 1993, Jan Lauwers spunea: „*În Need to Know, primul spectacol pe care l-am realizat la Needcompany, puteaţi vedea o femeie plângându-şi inima rănită şi*

puteaţi auzi un lamento *de Mozart. Mai folosesc aceeaşi muzică şi azi, dar nu veţi mai auzi şi o femeie plângând. Femeia încearcă să plângă, dar lacrimile se transformă în suspine. Chiar dacă simte o intensă durere, ea nu va mai plânge.*" Această imagine a femeii care nu poate să verse lacrimi o regăsim în scena de deschidere a spectacolului *Le Voyeur* şi în prima parte din *The Snekesong Trilogy.*

Isabella nu poate plânge, de asemenea, dar în cazul ei tristeţea nu mai există. Iubiţii ei nu-i mai sunt alături, dar nu simte că i-a pierdut. Nu există durere, nu există furie. *„Mi-or fi făcut vreo vrajă maicile de la mănăstire... Să n-am nicicând mari <<trăiri sufleteşti>>. Să nu-mi dau niciodată pe faţă emoţiile.*" Lauwers îşi exprimă filosofia de viaţă prin intermediul personajelor feminine. În succesiunea de portrete de femei, ce ocupă un loc important în fiecare piesă, se ascund profunde reflecţii despre viaţă. Prin Isabella face, în acest sens, un nou pas, prin intermediul ei se exprimă o nouă atitudine faţă de viaţă? „Indiferenţa" sa este, de fapt, cheia prin care poţi să înfrângi durerea. Lauwers a găsit un termen pentru asta: Budhaton, ca rezultat al combinaţie între numele lui Buddha şi Antoniu. Căci Isabella spune: *„Am învăţat ceva de la tata: Buddhanton. Seninătatea lui Buddha şi integritatea lui Marc Antoniu, generalul roman care, înfrânt, descurajat şi pătruns de frigul glacial al Alpilor, putuse astăzi să-şi bea urina ca să se încălzească şi mâine să facă dragoste, într-un pat de purpură şi de aur, cu cea mai frumoasă femeie din lume. Şi nu i-a fost ruşine niciodată de faptele lui.*"

Filosofia lui Lauwers iese în afara moralei creştine, cea a vinii şi a pedepsei. Pentru el, ea şi-a pierdut fundamental legitimitatea odată cu moartea lui Dumnezeu. Şi astfel, s-a născut Budhanton: o combinaţie între o religie în care nu există Dumnezeu şi alta pre-creştină.

8. Isabella este oarbă. Participă, însă, la un experiment ştiinţific prin care imaginile sunt proiectate direct în creierul pacienţilor prin intermediul unei camere video. Această experienţă, asupra Isabellei, are un efect invers. Îi induce distanţare. Se distanţează de imaginea obiectelor din camera sa, obiecte ale fantasmei în care trăia, pentru că realizează un lucru fundamental. *„Îl vezi pe bărbosul ăsta? Şi el s-a născut dintr-o minciună: prinţul meu, prinţul deşertului. Singurul care va rămâne mereu aici. Ceilalţi – Anna, Arthur, Alexander şi Frank – au plecat. Pentru totdeauna. Prinţul deşertului a supravieţuit. Chiar şi fără ajutorul aparatului meu, mai pot încă să-l văd foarte clar: F.E.L.I.X. Asta-nseamnă „fericire" într-o limbă astăzi moartă. Himere şi iluzii.*"

Despre asta vorbeşte, de fapt, Lauwers în toate operele sale: *amăgirea* pe care o aduce imaginaţia este, de fapt, reflexul minciunii realităţii. Iar fericirea adevărată nu mai poate fi scrisă decât prin cuvintele unei limbi moarte.

*** Erwin Jans** (1963) a făcut studii de filologie germană şi teatru la Universitatea Catolică din Louvain (Belgia). A colaborat ca dramaturg cu multe teatre şi mai mulţi directori de scenă şi lucrează în mod curent cu RO Theater din Rotterdam. Între 1993 şi1998, a fost responsabil cu programarea multiculturală pentru Teatrul Regal Flamand din Bruxelles. Predă: istoria teatrului şi a dramei la Departamentul de studii culturale al Universităţii din Louvain; dramaturgie la Erasmus Hogeschool şi Universitatea din Anvers. Ca eseist, a publicat numeroase articole despre: teatru, literatură şi societatea multiculturală, în reviste de specialitate şi în volum, precum şi în cotidianul *Financieel Economische Tijd*. A scris monografii despre artiştii Wim Vandekeybus, Franz Marijnen, Arne Sierens şi Dora van der Groen.

(Traducerea: Oana BORŞ)

Nicolae PRELIPCEANU

Violență și melancolie la FNT

Ceea ce mă frapase la Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara s-a întărit la cel național din toamna aceasta. Într-un cuvânt violența. Verbală şi faptică. Relațiile violente între oameni, e drept, în general marginali, dar „orişicâtuşi", vorba ceea. Dacă la Timişoara această impresie s-a conturat din câteva spectacole, la Bucureşti, la Festivalul Național de Teatru (*FNT*), ea s-a impus mai ales printr-un anume spectacol, care îşi propunea să ducă violența la limita absurdului şi, mai ales, a suportabilității. Era, aşadar, violența cu program. Mă refer la spectacolul lui Andriy Zholdak, cu piesa rusului Viktor Erofeev, *Viața cu un idiot*. Tragedia aceasta modernă, grotescă până la scârnav, debutează cu un fapt absurd: unui rus, pesemne inginer de la o mină, i se impune, drept pedeapsă că întârzie repetat la şedințele de dimineață, să ia de la balamuc un arierat şi să-l „crească" timp de un an în garsoniera unde locuieşte împreună cu tânăra sa soție, garsonieră primită, fireşte, de la conducerea minei. Se presupune că, într-un an, cei doi îl vor civiliza cât de cât pe pacientul de la spitalul de irecuperabili, dar, de fapt, se întâmplă invers. Puterea răului este mai mare, o morală rusească pe care noi am simțit-o pe propria-ne piele: nu ne-a decivilizat, e drept în mai mulți ani, ocupația sovietică şi a rebuturilor societății româneşti de până atunci, ajunse în funcții? Ba da. Însă nu de politică e vorba, în principal, în spectacolul Teatrului Național „Radu Stanca". Ceea ce i-a revoltat pe mulți spectatori – şi nu dintre cei de vârstele finale, ci chiar dintre tineri – a fost excesul de sânge, fecale, ură şi murdărie, morale şi materiale. Ca să nu mai spun că actorii au fost supuşi, ei înşişi, de către regizor, unor probe inumane, introduşi într-un lac semiînghețat, la Ocna Sibiului, pentru a filma scene care urmau să se proiecteze în spectacolul, plin, de altfel, de scene filmate, sau au fost obligați să se tăvălească goi în zăpadă în acelaşi scop etc. etc. Cât despre datul cu capul de pereți, fie şi cu protecția mâinii, actrița Cristina Flutur poate spune cum se simte după, ca să nu zic în timp ce. Aveai impresia, după toată această desfăşurare de orori demne, pe alocuri, de „Infernul" lui Dante, că urmează o crimă reală, în direct. De altfel, pasul următor pe care-l are de făcut acest regizor cam ăsta este: să-şi ucidă actorii în direct, la singura reprezentație cu spectacolul respectiv. De data aceasta a ratat ocazia, dar „asta nu-i cea din urmă cameră", cum ar spune un personaj din Caragiale. Sau, dacă vreți, o „personajă". Sigur, mi s-ar putea replica uşor: acesta e teatrul modern, al senzațiilor tari, al vieții înfățişate nemijlocit. Aşadar, ne întoarcem la naturalism. Termenul e, desigur, depăşit, avem acum alte instrumente la îndemână, îi spunem postmodernism eventual, dar el este reductibil la vechiul şi repudiatul cândva naturalism – Zola, „Germinal" etc.

M-am grăbit să dau impresia la început că asta ar fi tot ce am desprins din Festivalul Național de Teatru, o desfăşurare altfel impresionantă de stiluri şi talente, de idei teatrale, de concepții şi spirite. Dacă tot am început cu partea mai „ciudată", să adaug şi că la spectacolul lui Radu Afrim, cu piesa unui autor ceh, Petr Zelenka, al cărei titlu mergea foarte bine şi la cea a lui Erofeev, *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele*, am fost uluit să constat, încă înainte de „ridicarea cortinei", faptul că scenografia, semnată totuşi Mihai Păcurar, copia pur şi simplu

intrarea scenografică, să-i zicem aşa, în celebrul film *Dogville*, al lui Lars von Trier. Cine a văzut filmul nu se poate să nu fi sesizat similitudinea cu acele case desenate, ca şi aici, cu strada, desenată şi ea, sigur, aici, intervin câteva inovaţii, cum ar fi sensul giratoriu, unde actorii fac stânga-mprejurul lor de fiecare dată când ajung. Şi, în plus, casele rămân în acest stadiu al celor două dimensiuni, pentru că ar fi fost destul de greu, ca-n film, să se treacă la tridimensionalitate. Oricum, un spectacol altfel remarcabil, prin concepţie regizorală – dar nu cumva aceasta are ca axă tocmai scenografia? – poate fi compromis prin această copiere care nu prea face altceva decât să demonstreze puţinul interes pentru dreptul la proprietate intelectuală, faţă de proprietatea intelectuală însăşi. Or, e şi această atitudine tot un fel de violenţă, care defineşte lumea modernă. Să ne uităm numai la dezinvoltura cu care se copiază televiziunile una pe alta, având, toate, ca model mărturisit, marile televiziuni occidentale. După care, ca să ne îndepărtăm puţin de teatru şi numai de teatru, noi, românii, cu toţii, pretindem să fim stimaţi de celelalte naţiuni ca şi cum am fi cine ştie ce originali. Dar originali suntem noi – de ce să n-o spunem? – tot la sărmăluţe şi mămăliguţă şi la dansul *Căluşarii*, de altfel foarte dinamic, dar care e cam puţin.

Însă Festivalul a avut momente de mare artă, chiar din prima seară, cu neuitatul *Faust* al lui Goethe–Purcărete, de la Sibiu, o reprezentaţie grandioasă, cu mijloace actoriceşti uimitoare şi cu mijloace tehnice de asemenea. Ofelia Popii s-a asigurat de un bun nume de mare actriţă, cu rolul Mefisto, în care face minuni, iar Ilie Gheorghe îşi consolidează renumele de mare actor. Bine a făcut Marina Constantinescu, selecţionera unică a spectacolelor, că a ales atât de multe de la Sibiu, nu doar pentru că oraşul e, convenţional, o scurtă vreme, „Capitală Culturală Europeană", de fapt demicapitală, doar îşi împarte rolul cu Luxemburgul. Teatrul de aici, într-adevăr, sub conducerea lui Constantin Chiriac şi cu Festivalul pe care acesta îl organizează anual, a devenit unul dintre cele mai remarcabile din ţară. Tot de la Sibiu a fost şi acel splendid spectacol al regizorului Radu-Alexandru Nica, *Balul*, în care, în câteva zeci de minute, o istorie recentă întreagă trece pe sub ochii spectatorului. Trupa este cam aceeaşi din spectacolul aceluiaşi regizor cu *Vremea dragostei, vremea morţii* (un titlu prost pentru un spectacol excelent). Tot de la Sibiu a venit şi excelentul *Pescăruş* al lui Andrei Şerban, care m-a făcut, la a treia vizionare, să regret că Festivalul nu l-a inclus cumva şi pe *Unchiul Vanea* de la Teatrul Maghiar din Cluj, al aceluiaşi regizor. Acel spectacol, cu adevărat extraordinar, cel mai bun al stagiunii şi nu numai, însă, nu se poate juca decât în sala pentru care a fost conceput, căci, dacă scenele sunt cam egale, sălile diferă teribil una de alta, iar actorii joacă pur şi simplu în sală, printre şi peste scaunele goale, în schimb, spectatorii încep prin a fi în poziţia clasică a actorilor, adică pe scenă, cu faţa spre sală.

Nu intenţionez în niciun fel să compun, cu aceste rânduri, altceva decât o însemnare, poate prea subiectivă (cine e obiectiv să ridice piatra!), despre cele două săptămâni de teatru frenetic din prima parte a lunii noiembrie. De teatru frenetic, dar şi de reflecţie, cum au fost întâlnirile dinainte de masă de la Teatrul ACT, unde am putut asculta conferinţa plină de miez şi imaginaţie a lui Monique Borie despre rolul fantomei în teatru, în fapt, un rezumat al cărţii cu aceeaşi temă, apărută recent. De reflecţie şi de aducere-aminte, precum matineul Aureliu Manea, pentru mine, care i-am fost o scurtă vreme destul de apropiat, un vârf al emoţiei şi al regretului că acest geniu al teatrului a fost silit să renunţe la arta sa. Tristeţea care reieşea din toată acea veselie cu care făcea declaraţii, recent, din locul său

de exil, teamă-mi-e, definitiv, de la Galda, am fost unul dintre cei care am simțit-o. Poate, însă, mi-am spus, nu e totul pierdut, poate că, deşi a renunțat să mai pună în scenă spectacole, Rică al nostru ar putea să mai scrie, el, oricum autorul volumului *Spectacolul imaginar*, care cuprindea tot ce-ar fi putut să fie şi niciodată nu va fi, cum spunea Lucian Blaga. Oare nu ar putea fi stimulat ca, acolo, la marginea aceea de lume, să scrie despre teatru şi despre viață, aşa cum, se pare, o mai face din când în când, am constatat din admirabila carte despre Manea a lui Justin Ceuca, apărută la Casa Cărții de Ştiință, de la Cluj? Pentru mine, orele cu Aureliu Manea, în prezența altui prieten al acestuia până la ultimul său spectacol, Ion Cocora, au fost unele nu numai de emoție, ci şi de amintire a unui fel de a face teatru extrem de modern în 1970, şi care ar uimi, cred, şi astăzi.

Pe scurt, totuşi, FNT a avut anul acesta o ediție excelentă, orice ar spune gurile rele.

Marinela ȚEPUŞ

Derizoriul – nouă viziune regizorală?

După trei spectacole ale Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu (***Faust***, ***Viața cu un idiot***, ***Pescăruşul***) văzute, la rând, în cadrul Festivalului Național de Teatru, realizate de către trei mari regizori (Silviu Purcărete, Andriy Zholdak, Andrei Şerban), toate pulsând în jurul aceleiaşi teme: *urâțenia şi derizoriul vieții umane*, nu pot să nu mă întreb dacă nu cumva aceasta este noua direcție a teatrului românesc? Experimentând, firesc, după 1989, diverse forme, trecând de la teatrul „cu poveste" la teatrul-dans sau la cel de imagine, întorcându-se apoi la poveste, fiindcă „facem proză", adesea, fără să ştim, şi ajungându-se la fenomenul underground, regizorii (de toate vârstele) au vrut, mereu, şi, uneori, au şi izbutit să se alinieze la tendințele universale. Acum se experimentează, pare-se, urâtul. Pe texte clasice sau moderne. Cel mai bun exemplu îl constituie chiar titlurile amintite mai sus. Să le luăm pe rând.

În *Faust*, după Goethe, în viziunea lui Purcărete, avem de-a face cu un personaj bătrân şi libidinos care-şi vinde sufletul nu pentru a întineri sau pentru a se bucura de avantajele tinereții, nu pentru a deveni creator, concurând, măcar pentru o clipă, cu Divinitatea, Creatorul suprem, ci pentru a-şi putea practica pornirile sexuale perverse (va poseda şapte Margarete cu vârste cuprinse între opt şi zece ani) şi va descoperi, alături de un Mefisto-avorton, nici bărbat, nici femeie pe deplin, lumile şi pornirile cele mai de jos. În ceea ce şi-a propus, regizorul nu dă greş: mişcă magistral mase de interpreți, îi mişcă, pe la jumătatea reprezentației, şi pe spectatori, purtându-i printr-un purgatoriu voit de mucava, în care totul pare înfricoşător şi, de fapt, nimic nu ne înspăimântă, cel mult ne deprimă. Pătrundem, mai degrabă, într-un mare circ decât pe un tărâm al morții. Vedem lumi urâte, şi mai urâte, şi mai urâte. Vocile îngerilor şi apariția celor şapte Margarete, deşi inocente, devin groteşti în asemenea context. Spectacolul te cuprinde mai ales la nivel visceral. Există şi scene cu adevărat emoționante (mai ales finalul), există şi momente de o mare profunzime filosofică – sunt meritele incontestabile ale regizorului, acelea de a şti să se joace cu mulțimile, de a stăpâni perfect psihologia. Mai mult decât altădată, creația lui Silviu Purcărete ne lasă însă un gust amar.

În *Viața cu un idiot* de Viktor Erofeev se merge mai departe, abjecția umană fiind disecată aproape cu bisturiul. Este un text modern despre oameni ai acestui veac – lipsiți și oamenii, lipsit și veacul de orice speranță. Spectacolul lui Zholdak are alura unei emisiuni TV realizate în direct. Din acelea în care se filmează totul, fără pudoare, fără sentimente, producând, eventual, *resentimente*. Două încăperi, ca niște cutii mari, sunt așezate de-a dreapta și de-a stânga scenei. Deasupra camerelor-cutii și în centru sunt așezate ecrane enorme, pe care vom vedea, supradimensionat, ceea ce se întâmplă înăuntru, în spațiul dintre cutii și chiar în culise. Și ceea ce se întâmplă acolo este, cu adevărat, înfricoșător. Doi soți nu se mai iubesc. Se înstrăinează. Se detestă. Se resping. Toate se întâmplă într-o bucătărie minusculă și utilată primitiv. Nu au parte de un consilier matrimonial. La ce le-ar folosi? Salvarea ar trebui să le vină de la un bolnav mintal pe care bărbatul îl aduce în casă spre a-l „educa" și cu nădejdea că-i va consolida căsnicia. Bolnavul are o calitate: tace! și un defect: plăcerea lui maximă este să facă pe el și să mânjească totul cu excremente (pe el, masa, scaunele, patul, pereții). Acest proces se poate urmări direct în bucătărie și, supradimensionat, filmat excelent din cele mai diferite unghiuri, pe ecrane... Și totul este foarte realist realizat. Atât de realist, încât îți vine să vomiți. Povestea e înduioșătoare: femeia, din nevoie de candoare și din lipsă de perspectivă, se îndrăgostește de idiot. Rămâne însărcinată, devine fericită și... idioată. Ucide, însă, vlăstarul din ea... De fapt, ucide întreaga speranță a omenirii. Soțul ei se îndrăgostește și el de idiot. Ea e respinsă de amândoi. Și totul o ia razna. Nici Vova-idiotul, nici îngerul nu mai salvează pe nimeni. Violența personajelor este fără limite. Doar operatorii rămân calmi, detașați față de ceea ce se întâmplă în jur. Niște oameni robotizați ai acestui veac. Calmul lor ne înspăimântă. Este un spectacol agresiv, șocant, devastator. Din nou, sunt silită să spun: în ceea ce și-a propus, regizorul a realizat totul magistral... Dar sunt sigură că toți spectatorii au plecat de la reprezentație măcar deprimați, dacă nu deznădăjduiți.

Pescărușul de Cehov nu merge atât de departe. De astă dată, personajele nu sunt abjecte, ci doar ridicole, superficiale. Niște bieți ratați. Asta știam și de la Cehov. Lipsiți de poezie. Asta aflăm de la Andrei Șerban. Închiși, și ei, definitiv, într-o cutie. Asta știm de la Cehov și ne confirmă Andrei Șerban. Jocul din jurul cutiei nu devine nici salvator și nici nu creează perspective. Plecările Arkadinei și ale suitei ei la oraș sunt false și fără rost. Eroii mor ori pe unde s-ar afla, pentru că sunt lipsiți de orizont. Mor lent și fără sens. Între timp, se mai distrează și ne distrează și pe noi, spectatorii. Intră în contact direct cu noi, amintindu-ne că suntem la fel: niște „vii" morți de-a binelea. Din când în când, ne fac să râdem. Din când în când, ne fac să vărsăm o lacrimă. Nu pentru ei. Pentru noi! Pentru că ni se dezvăluie, fără milă, toată nimicnicia vieții. Suntem pierduți din clipa în care ne naștem. Din marea cutie în care ne aflăm nu putem ieși. Decorul asta și exprimă, în fond. Curios este faptul că noi, spectatorii, rămânem mereu înlăuntrul ei, fără vreo șansă de scăpare, în vreme ce personajele cehoviene pot ieși, pot juca în afara pereților săi. Degeaba, însă. Totul este degeaba. Oameni și eroi de poveste sunt lipsiți de perspectivă. Zbaterea lor este caraghioasă...

Niciodată nu am plecat de la teatru atât de amărâtă. Nu pentru că aș fi fost dezamăgită de spectacole, de altfel, realizate impecabil, ci de ceea ce ne spun acestea. De privirea lor sumbră asupra vieții. De absența idealurilor. Dar oare se află chiar atâta urâțenie în noi, cei care am trecut pragul celui de-al XXI-lea veac? Să fie nevoie de un astfel de purgatoriu pentru a ne putea întoarce spre formele clare, calme, ale frumosului, mai puțin spectaculos, dar, cu siguranță, mai optimist... M-au marcat puternic cele trei reprezentații ale teatrului sibian și, sunt sigură, pe toți cei care le-au văzut, dar visez la un spectacol... plictisitor de prea multă frumusețe și speranță.

CONFERINȚE, ÎNTÂLNIRI, LANSĂRI

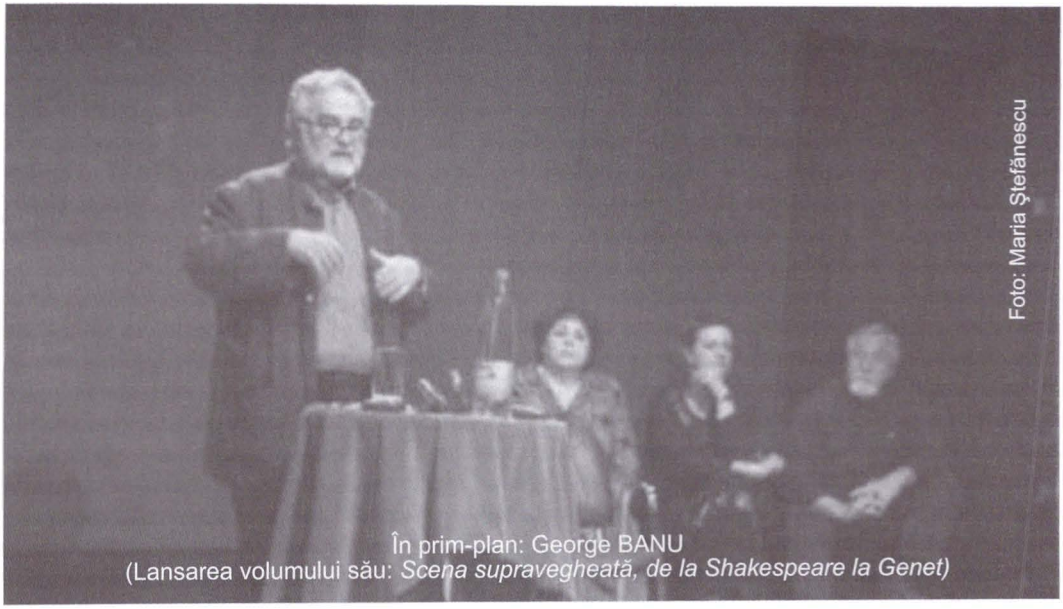


Foto: Maria Ştefănescu

În prim-plan: George BANU
(Lansarea volumului său: *Scena supravegheată, de la Shakespeare la Genet)*

Foto: Maria Ştefănescu

În prim-plan (dreapta): Monique BORIE (Lansarea cărții: *Teatrul şi fantomele sale*)

Foto: Maria Ştefănescu

Jan LAUWERS şi Viviane DE MUYNCK

Foto: Florin Biolan

Marina CONSTANTINESCU şi Josef NADJ

Foto: Maria Ştefănescu

Ziua dedicată regizorului Aureliu Manea
(în prim-plan: Viorica MANEA, Marina CONSTANTINESCU, Ion COCORA, Mihai MĂNIUȚIU)

Foto: Maria Ştefănescu

Lansarea cărților: *Medeea lui Andrei Şerban* de Ana Maria Narti şi *Persistența memoriei* de Valeriu Moisescu (Valeriu MOISESCU, Claudiu GOGA, Florica ICHIM, Aura CORBEANU, Ana Maria NARTI, Cătălina BUZOIANU)

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Timişoara

Nicolae PRELIPCEANU

Jurnal de festival la Timişoara şi mult mai departe

Am ajuns la Timişoara într-o zi de toamnă caldă încă, venind de la Sibiu, de la „Maratonul de poezie" şi, mai ales, de la greu de uitatul *Faust* în viziunea lui Silviu Purcărete. Mă temeam că o să strâmb din nas la tot ce avea să urmeze, cu ştacheta personală ridicată prea sus de fabuloasa înfăţişare pusă în hala uzinei aceleia dezafectate de marele Silviu P., cu o Ofelia Popii şi un Ilie Gheorghe de zile mari. N-a fost aşa, o capodoperă nu anulează gustul pentru operă, dimpotrivă, poate, măreşte apetitul şi, cine ştie, receptivitatea generală la arta din care aceea face parte. Nici finalul n-a fost mai prejos, dacă nu cumva a fost chiar şi mai sus: *Unchiul Vania/Ványa Bácsi*, la Teatrul Maghiar din Cluj, în viziunea uimitoare, poate genială, a lui Andrei Şerban. Ce trupă, ce forţă! mi-am spus, încă de la primele douăzeci de minute ale spectacolului. N-am ieşit bine şi aş fi vrut să-l revăd. Cei care speră îşi pot pune pofta-n cui: nu cred că se va putea juca pe altă scenă, în altă sală decât aceea pentru care a fost conceput. Acestea au fost cele două coperte fabuloase pe care le-am pus eu **Festivalului Dramaturgiei Româneşti Timişoara**, ediţia a 13-a, şi, credeţi-mă, unele spectacole de-acolo stau bine în picioare în această „carte", al cărei semn este tot fabulosul – dar din alt domeniu – Muzeu al presei de pe teritoriul actual al României, „Sever Bocu", imaginat şi înfiinţat de Petre Stoica la Jimbolia, unde a ales să trăiască şi să construiască de vreo zece ani şi ceva.

Prima zi: Spectacolul *Visul* de Cătălina Buzoianu, după nuvelele lui Mircea Cărtărescu, la şi cu Teatrul Naţional din Timişoara. Grotesc să vezi femei adulte, unele chiar bătrânele, făcând roluri de fetiţe. O artificialitate care dispare în foarte puţine momente ale spectacolului, mai ales când apare „alungitul" sau când lirismul mai şterge, mai face să se uite făcătura de până atunci. După, la un restaurant din centru, Maia Morgenstern şi A. G. Weinberger, în spectacolul lui Hausvater despre evreu şi Biblie şi persecutarea evreilor, de-a lungul istoriei. Ea puternică, el un secundant pe măsură. Titlu: „Între Muntele Sinai şi Muntele Venus".

A doua zi: *Bucharest Calling* de Peca Ştefan, în sala Teatrului Maghiar şi German. O piesă de substanţă, scrisă cinematografic, în secvenţe foarte scurte alternând cu unele ceva mai lungi, lămuritoare, fără abuzul de cuvinte la modă, din noua „limbă de lemn", cu o anumită poezie, cu o propensiune a personajelor spre un viitor care le e încă tulbure. Jucată excelent de Isabela Neamţu, Cosmin Seleşi, Laurenţiu Bănescu, Katia Pascariu, Daniel Popa, regizată pe măsura piesei de Ana Mărgineanu. Spectacol de Green Hours. În continuare, *No One*, spectacol de Carmen Vioreanu – deducem că regizoarea semnează şi textul, sărac şi plin de

Elena PUREA TUDORAN şi Constantin GĂVAZĂ
în *Kamikaze* de Alina Nelega

vorbele la modă, super, extra, naşpa etc. etc. Multă muzică la modă, dance, rap sau ce-o fi, clipuri, televiziune, filmuleţe conformiste. Un actor comic excepţional, Andrei Şerban, un fel de Dorel Vişan tânăr, ţărănos, ingenuu de fapt, interpret de nuanţe. Altfel, în final, un gol imens îţi rămâne în creier. Unde mai pui că povestea trage bine spre cea dintr-un mai vechi film englez, *Goi puşcă*, acolo familia nu erau mamele şi bunicile, ci nevestele, şi, fireşte, nimeni nu pleca în Spania să muncească.

A treia zi: *Elevator* de Gabriel Pintilei, o piesă foarte frumoasă, despre doi adolescenţi care ar vrea să cunoască viaţa, mai întâi amorul fizic, dar dorinţa le e blocată de liftul dintr-o fabrică părăsită, lift care se blochează şi cei doi, nemaifiind scoşi de acolo, mor în cele din urmă. Coincidenţă: fata moare chiar în ziua când ar fi devenit majoră. Actorii cehi care joacă acest spectacol au fost foarte convingători, cu nuanţe: Pavol Smolarik şi Pavlina Storkova, de la teatrul Leti din Praga. În schimb, *Sado-Maso Blues Bar* de Maria Manolescu, în regia Gianinei Cărbunariu, e un abuz de limbaj dur, violenţă, uneori gratuită, dar aceeaşi căutare a unui rost în viaţă, şi anume bani, bani, cât mai mulţi bani, cu orice preţ. Un actor excelent: Rolando Matsangos, dar nici cu ceilalţi nu mi-e ruşine, deşi, poate, spre final, la salturile de pe „acoperişul" din scenă, ar fi putut fi mai atenţi cu ei înşişi. Între cele două spectacole, un „bonus", din Secţiunea „Satelit" a Festivalului: concertul Sandei Weigl, în româneşte, în germană şi engleză, cu linii melodice din Maria Tănase pe jazz.

A patra zi: *Ionesco – cinci piese scurte*, excepţionalul spectacol de la Odeon, în regia lui Alexandru Dabija, cu actori excepţionali: Antoaneta Zaharia, Pavel Bartoş, Ionel Mihăilescu, Oana Ştefănescu, Dorina Lazăr, Mircea Constantinescu şi Gelu Niţu, singurul mai străin de spectacol. Ingenioasă găselniţa prezentării maşinilor la târg, cu două actriţe şi un actor, în patru labe. Directoarea „Odeon"-ului, doamna Dorina Lazăr, mi-a spus de ce nu s-a mai folosit „lăstunul" de la premieră: nu încăpea pe scena de la Huchette şi regizorul a găsit această soluţie foarte ingenioasă, care a rămas. Deşi programat la ora 17.00, spectacolul a fost vedeta reală a serii – ar fi fost vedeta oricărei seri de la acest festival. În sala mai mică, a Teatrului German/Maghiar, am văzut spectacolul cu piesa *Crize sau Încă o poveste de dragoste* de Mihai Ignat, în regia lui m. chris. Nedeea, de la Teatrul Imposibil din Cluj, cu multe artificii, inclusiv un Cupidon care regizează schimbarea mişcărilor în spectacol.

A cincea zi: *Kamikaze* de Alina Nelega, la Teatrul German, cu doi actori care îşi fac datoria, dar nu mai mult. *Block Bach* s-a amânat două ore, pentru că un interpret, CRBL, întârzia blocat pe şoselele patriei. Spectacolul a meritat aşteptarea: Coca Bloos, în teribila femeie-robot, Răzvan Mazilu şi Monica Petrică aşa cum îi ştie deja toată lumea.

Ziua a şasea: *Kebab* de G. Cărbunariu, jucat de o trupă din München, dramă autentică, spre deosebire de violenţele din „mady.baby.edu" de la Bucureşti. Au scos ce era de scos, conform propriei seriozităţi: Steven Scharf, Edmund Telgenkämper şi Tabea Bettin. Seara, *Jocul ielelor* de la Naţionalul din Bucureşti, cu Liviu Lucaci în rolul lui Gelu Ruscanu. La clubul Porto.Arte, *Stă să plouă* de Lia Bugnar, cu cele trei fete, Tania Popa, Maria Buză, Antoaneta Cojocaru, extrem de naturale, dar şi cu un Marius Manole pe măsură. Maria Buză într-o vervă de zile mari.

A şaptea zi: am ratat *With a little help from my friends* de Maria Manolescu, regia Radu Apostol, cu o trupă de la Naţionalul ieşean. N-am pierdut, în schimb,

aşa-zisa „Gală a premiilor", care a constat în prezența pe scenă a doamnei Maria-Adriana Hausvater, director general al Teatrului Național din Timişoara, împreună cu adjunctul său, domnul Ion Rizea, şi cu juratul Zoltán Lovás, pentru a da citire listei de premii, pe care juriul, din care mai făceau parte: Theodora Herghelegiu, András Loránt, Elena Martonos Manole, Radu Macrinici, Mihaela Michailov şi Victor Scoradeț, tocmai le deciseseră. Sala, plină 90 % cu *teenageri,* ca să vorbesc şi eu ca-n piesele româneşti de dată recentă, veniți să asculte formația „Vama". De altfel, cei trei reprezentanți ai unei, totuşi, alte lumi, stăteau în fața instrumentelor muzicale şi elecronice, la care mai intervenea câte un „specialist". Un murmur de dezamăgire a însoțit apariția celor trei oficiali ai festivalului şi anunțul că mai e până la concert, dar adolescenții s-au repliat repejor, „făcându-şi mâinile şi mai ales gurile" pentru ce avea, probabil, să urmeze, cu urale şi țipete caracteristice. Cum o reală „gală a premiilor" pretinde şi prezența nominalizaților şi a premiaților, poate că o conferință de presă a juriului ar fi fost mai nimerită, aşa totul rămânând la stadiul unui anunț făcut unei săli destul de puțin interesate să afle ceea ce afla, deşi, repet, se distra de minune cu aplauze, urale, țipete, ca la „concert".

Altfel, Festivalul Dramaturgiei Româneşti, ediția a 13-a, a revelat texte interesante, dintre care unul de Peca Ştefan, fără abuzul incriminat de un critic literar al cuvintelor mai ieri şi încă azi pentru unii tabu, piese în care, dincolo de comportamentul „ca-n viață", deci cu o tentă de naturalism, se desenează, mai slab în unele cazuri, mai ferm în altele, problematica tinerei generații, rătăcirile ei, senzația lipsei de orizont, căutările unuia potrivit.

Cum spectacolele se desfăşurau după-amiaza şi seara, prima parte a zilei a fost consacrată prezentării unor dramaturgi americani, unii notorii, ca Arthur Kopit, cu câte o piesă tradusă şi publicată impecabil de Editura Brumar: respectiv, *Descoperirea Americii*, apoi Romulus Linney cu *Pe urmele lui Cacciato*, Oren Safdie, cu *Jocuri intime, locuri publice*, Jean-Claude Van Itallie, cu *Lumină*, şi Gino Dilorio, cu *Darwin la Down*, toți cinci prezentați de Alexander Hausvater. Au mai fost, e drept, şi câteva lansări de cărți de teatru, expediate pentru că venea spectacolul: *Persistența memoriei* de Valeriu Moisescu (în absența cărții, tocmai ieşite de sub tipar, la Bucureşti), *Punctul orb* de Iannis Mavritsakis, *Am ales teatrul* de Maria Filotti, *Medeea lui Andrei Şerban* de Ana Maria Narti şi *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, majoritatea produse ale revistei „Teatrul azi" şi ale Fundației Culturale „Camil Petrescu" (citeşte: Florica Ichim).

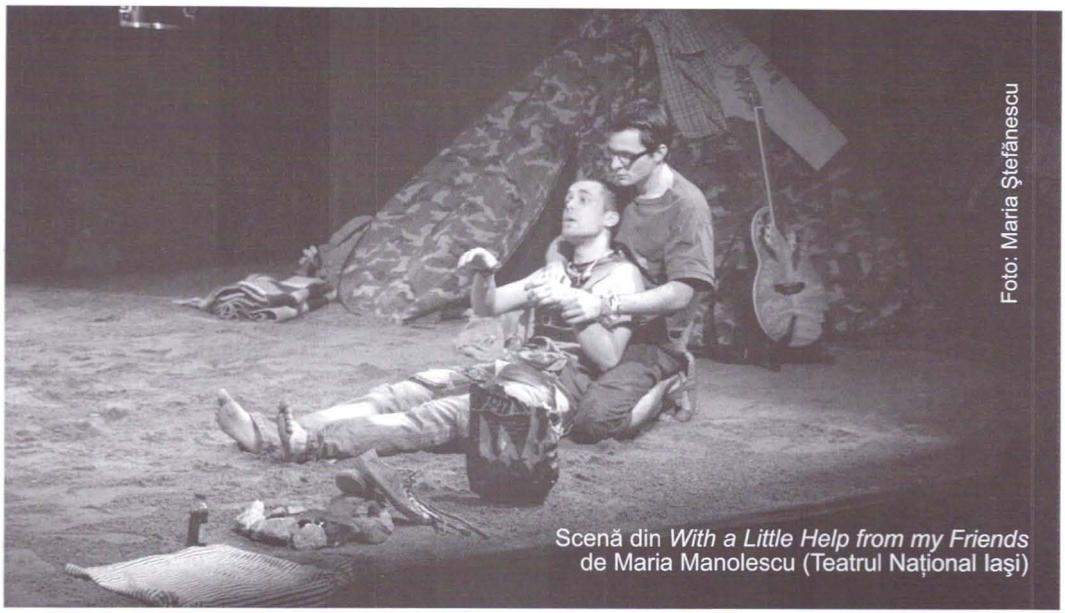
Un moment de atracție a fost, desigur, concertul Sandei Weigl, nepoată prin alianță a lui Brecht, care a cântat din repertoriul Mariei Tănase, ori manele, toate pe jazz, alături de alte piese de jazz autentic, cu o formație de virtuozi. Au mai fost şi *work-shopuri* şi spectacole-lectură ale pieselor americanilor, plus piesa Savianei Stănescu, acum americancă şi ea. A cântat şi A. G. Weinberger, nu numai cu Maia Morgenstern, ci şi independent, a cântat şi Maria Răducanu, am pierdut şi rezultatul unui *work-shop*, „Tempo! Tempo!", pe o idee de Thomas Richhardt, spectacol semnat de Traian Şoimu. Premiul pentru cea mai bună piesă românească reprezentată în festival i-a revenit *Elevator*-ului lui Gabriel Pintilei, cel mai bun spectacol a fost ales *Ionesco – cinci piese scurte* de la Odeon, al lui Al. Dabija. Pentru scenografie a fost premiat Andu Dumitrescu pentru creația de la *Sado-Maso Blues Bar.* Cel mai bun actor a fost proclamat actorul Virgil Aioanei din acelaşi spectacol, iar cea mai bună actriță Tabea Bettin de la Münchner Kammerspiele, din *Kebab. Visul* Cătălinei Buzoianu a luat şi el un Premiu special al juriului pentru impact vizual.

Cei care au dorit să-şi facă o idee despre teatrul tânăr românesc, fără să intre în fumul de la Green Hours de exemplu, au reuşit. Mă număr printre ei, deşi am mai văzut piese de asemenea autori, dar nu atât de bine grupate. N-am prea înţeles ce rol au avut *Jocul ielelor*, poate de fundal, şi *Ionesco – Cinci piese scurte*, care mi i-a şi întrecut pe ceilalţi. Dar nu discut opţiunile selecţionerului unic, doamna Cristina Modreanu. *Is her option*, ca să vorbesc în semiengleza atât de prezentă şi pe scenele Festivalului, ba chiar, mai corectă în finalul meu de festival teatral mai larg, în *Ványa Bácsi*, în gura frumoasei Kézdi Imola, Elena Andreevna în seara aceea. Greu de uitat, şi aici, la Andrei Şerban – Bogdán Zsolt, Hatházi András, Pethö Anikö sau Biró József, în Astrov, respectiv Vania, Sonia şi Serebreakov. Şi, ca să fiu sincer de tot, că aici nu-i cronică de teatru, ultima copertă a fost tot un *Unchiul Vania*, dar văzut la Sibiu, un spectacol de la Malîi Teatr, regizat perfect clasic de Lev Dodin, cu actori tot atât de buni ca şi cei de la Teatrul Maghiar din Cluj, doar că puşi în alt fel de situaţii, cu aceeaşi finalitate, la urma urmei.

Ştefan OPREA

Dramaturgia românească are valoare

A treisprezecea ediţie a Festivalului Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara (6–12 octombrie 2007) s-a desfăşurat sub semnul a două idei, consemnate clar în elegantul caiet-program. Prima, formulată de Maria-Adriana Hausvater, directorul general al Teatrului Naţional, anunţa intenţia programatică a manifestării: *„...Schităm o imagine a teatrului românesc de astăzi, care ne reprezintă [...] ca grup, ca majoritate"*; a doua, aparţinând selecţionerului unic Cristina Modreanu, exprima convingerea că dramaturgia românească actuală *„este o valoare, un brand de ţară, care a făcut în ultima vreme mai multă reclamă României decât orice campanie bine pusă la punct de firme de publicitate costisitoare."* Aşa cum a fost alcătuit, programul Festivalului a încercat să susţină aceste două idei. La *schiţarea imaginii* au contribuit trei Teatre Naţionale (Timişoara, Bucureşti şi Iaşi), teatrele bucureştene Odeon, Mic, Metropolis, Luni de la Green Hours, apoi Teatrul German de Stat din Timişoara şi Teatrul Imposibil din Cluj, care au prezentat spectacole semnate de regizori bine cotaţi, din diferite generaţii, precum Cătălina Buzoianu, Alexandru Dabija, Claudiu Goga, Radu Apostol, Gianina Cărbunariu, Ana Mărgineanu, Gavril Cadariu ş.a.; iar pentru susţinerea ideii că dramaturgia românească actuală are valoare au fost selecţionate texte de autori deja cunoscuţi şi apreciaţi în ţară şi străinătate: Mircea Cărtărescu (romanul *Visul*, dramatizat de Cătălina Buzoianu), Peca Ştefan (*Bucharest Calling*), Alina Nelega (*Kamikaze*), Gianina Cărbunariu (*Kebab*), Carmen Vioreanu (*No One*), Lia Bugnar (*Stă să plouă*), Maria Manolescu (*Sado-Maso Blues Bar* şi *With a Little Help from my Friends*), Gabriel Pintilei (*Elevator*), Mihai Ignat (*Crize sau încă o poveste de dragoste*). Între aceştia şi-au făcut loc – cu oarecare dificultate de adecvare şi de consonanţă – doi mari antecesori: Eugen Ionescu (*Ionesco – Cinci piese scurte*) şi Camil Petrescu (*Jocul ielelor*).



Scenă din *With a Little Help from my Friends* de Maria Manolescu (Teatrul Naţional Iaşi)

Dintre aceste texte şi aceste spectacole (în Secţiunea concurs) două au fost prezentate de teatre străine: *Elevator* de Gabriel Pintilei (Teatrul Leti Praga, regia Jimi Trnka) şi *Kebab* de Gianina Cărbunariu (*Müncher Kammerspiele, München*, regia Barbara Weber), ele asigurând (alături de unele activităţi conexe, la care ne vom referi îndată) dimensiunea internaţională a Festivalului.

În paralel cu Secţiunea concurs a funcţionat o Secţiune „Satelit" (spectacole în afara selecţiei), deosebit de atractivă, din programul căreia publicul timişorean şi invitaţii străini au apreciat spectacolului-recital *De la Muntele Sinai la muntele lui Venus*, susţinut de actriţa Maia Morgenstern şi muzicianul A.G. Weinberger (regia Alexander Hausvater), apoi excepţionalul concert *A Gipsy Without a Song* al Sandei Weigl (S.U.A.) şi alte concerte – al Mariei Răducanu, acompaniată de chitaristul Krister Jonsson (Suedia) şi de contrabasistul Chris Dahlogren (S.U.A.), al formaţiei „Vama" (Tudor Chirilă şi trupa sa) şi al muzicianului A.G. Weinberger.

Revenind la recitalul Maiei Morgenstern – ingenioasă îmbinare de teatru şi blues, bazată pe o selecţie de texte din literatura română contemporană (şi nu numai) pe tema iubirii – reţinem declaraţia actriţei: „*Este o confesiune a spaimelor, a nădejdilor, a speranţelor spulberate sau nu, a aspiraţiilor mele, a dezamăgirilor şi neputinţelor mele*".

S-a vorbit mult la Timişoara despre concertul Sandei Weigl. Mai întâi, despre personalitatea ei: născută în România, unde a trăit până la vârsta de 13 ani, este nepoată de frate a celebrei actriţe germane Helene Weigel (soţia lui Bertolt Brecht). Cu o voce puternică (se spune că aminteşte de vocea unică a Marlenei Dietrich), ea are un repertoriu bogat şi divers, în care cântecele româneşti ocupă un loc important – mai ales cele din repertoriul Mariei Tănase, pe care le interpretează într-un mod foarte personal. Un comentator – Michael Stenger – spunea despre ea că „nu intră în niciun fel de clişeu, e întotdeauna foarte originală".

Tot în Secţiunea satelit a fost prezentat un deosebit de interesant spectacol – *Block Bach* (Teatrul Odeon, regia Alex. Dabija), în care se întâlnesc sub semnul

Scenă din *Bucharest Calling* de Peca Ştefan
(Teatrul „Luni" de la Green Hours)

consonanței genuri artistice diverse: dansul de cea mai rafinată nuanță al profesioniştilor Monica Petrică şi Răzvan Mazilu, cu evoluții corporale „din civilizația de cartier" (cum le numea cineva) şi cu demonstrații de actorie (Coca Bloos), totul sub acordurile divine ale muzicii lui Bach.

Ca şi la ediția anterioară, Festivalul timişorean a impus cu deosebită seriozitate capitolul Spectacolului-lectură, dominat de data aceasta de cinci dramaturgi americani: Jean-Claude Van Itallie (*Lumină*), Arthur Kopit (*Descoperirea Americii*), Gino Dilorio (*Darwin la Down*), Oren Safdie (*Jocuri intime, jocuri publice*), Romulus Linney (*Pe urmele lui Cacciato*), texte traduse de Monica Mihăescu, Horia Gârbea, Diana Şerban, Petre Bokor, Oana Borş şi publicate în cinci plachete elegante de Editura Brumar, cu prefață de Alexander Hausvater şi postfețe ale traducătorilor. Sunt, astfel, puse la îndemâna teatrelor româneşti câteva dintre cele mai semnificative piese recente din dramaturgia americană – contribuție demnă de prețuire, cu atât mai mult cu cât aceste texte se adaugă altor cinci, valorificate la fel în ediția anterioară a Festivalului. Spectacolele-lectură au fost coordonate de Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Sabin Popescu, Mihaela Lichiardopol, Ion-Ardeal Ieremia şi interpretate de actori ai teatrului-gazdă. Toate versiunile româneşti ale acestor texte au fost realizate în cadrul Atelierului European de Traduceri – şi acesta foarte prezent în Festival prin câteva manifestări: o dezbatere pe tema „Teatru modern – traducere contemporană", moderată de Jacques Le Ny, o lansare de carte – *Punctul orb* de Yannis Mavritsakis (traducerea Elena Lazăr, Ed. Omonia), o lansare de DVD – traducerea multilingvă *Homeriada* de Dimitris Dimitriadis, apoi lansarea celor cinci piese americane mai sus menționate, sub genericul „Forum Teatral american contemporan", cu participarea autorilor (moderator Alexander Hausvater).

Din prezentarea făcută de coordonatorul Jacques Le Ny, aflăm că Atelierul European de Traduceri (creat la Orléans în 1998 şi extins în mai multe țări europene, între care şi România) este – prin caracterul său policentric şi prin

diversitatea programelor de traduceri ale textelor dramatice – o structură unică în domeniul difuzării teatrului contemporan, sprijinită de Comisia pentru Educație şi Cultură a Uniunii Europene. În efortul de integrare culturală a României, colaborarea dintre Teatrul Național Timişoara şi AET marchează un pas semnificativ în promovarea traducerilor în şi din limba română, spre folosul teatrelor şi al dramaturgilor.

Acțiunile Atelierului European de Traduceri şi întâlnirile cu dramaturgii americani şi cu piesele lor – tipărite, lansate şi prezentate în spectacole-lectură – s-au întâlnit fericit cu lansările de carte românească; au fost aduse la cunoştința publicului timişorean şi a invitaților străini câteva dintre cărțile noastre de teatru apărute în ultima vreme: *Mnemosina, bunica lui Orfeu* de Cătălina Buzoianu, *Am ales teatrul*, volum de memorii al marii actrițe Maria Filotti, *Medeea lui Andrei Şerban* de Ana Maria Narti şi *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, toate apărute sub egida Fundației Culturale „Camil Petrescu" şi a revistei „Teatrul azi". Cărțile au fost prezentate de Elisabeta Pop, Nicolae Prelipceanu şi Doru Mareş. Suita de manifestări care au conferit Festivalului timişorean caracterul de amplă confruntare cultural-artistică internațională a fost întregită de două workshop-uri: „Atelierul Bertolt Brecht", susținut de Sanda Weigl şi „Women on the Brink", la care au colaborat Imago Theatre Montréal, Teatrul Național Timişoara şi Stellar Quines Theatre Company Edinburgh.

Mihai LUNGEANU

Teatru tradus la Timişoara, pentru jucat în toată țara

Pentru iubitorii de teatru sub forma sa de lectură în primă audiție, **Festivalul Dramaturgiei Româneşti**, Timişoara (ediția 2007) a devenit un real punct de atracție. După ce anul trecut publicul interesat a avut parte de regalul celor cinci texte aparținând dramaturgiei canadiene de expresie franceză (citite în traduceri şi distribuții despre care, în cadrul emisiunilor radiofonice „Thaliafest", semnatarul acestui articol a dat seama la timpul cuvenit), iată că acum (6–12 octombrie) cocheta şi primitoarea sală de expoziții şi evenimente artistice „Calina" (inspirat acest parteneriat al Teatrului Național Timişoara cu un „spațiu de artă contemporană" dedicat ochiului, care, „obosit" de atâta ascultat, s-a putut „odihni" pe culorile şi formele semnate de artistul plastic Ilie Boca, intitulate *Secretele palimpsestului*)a devenit deseori neîncăpătoare pentru cei curioşi să asculte texte aparținând dramaturgiei contemporane americane (traduse de o echipă dedicată acestei secțiuni a Festivalului: dramaturgul Horia Gârbea, regizorul Petre Bokor, actrița Monica Mihăescu, teatrologul Oana Borş).

Înainte de a rememora, pentru cei care n-au putut savura această toamnă teatrală timişoreană (cu zile calde, seri tandre şi dimineți frumoase, cu spectacole, concerte, lansări de carte şi discuții pe măsura vremii îmbietoare), voi cuteza să observ prezența permanentă a celui ce poate fi denumit, generic, *consumatorul de*

teatru: spectatori de diferite vârste şi orientări estetice(!?), de diferite pregătiri şi orizonturi de aşteptare, de diferite etnii sau religii, dar cu toţii împătimiţi de acel fior prin care îşi acordau atenţia, de fiecare dată, la ceea ce vedeau-auzeau-citeau, fiind cu toţii pre-dispuşi la misterul pe care-l ascundea (voit sau nu) fiecare reprezentaţie. Existenţa *lui* certifică atât eforturile organizatorilor (evidente şi meritorii), cât şi speranţele (declarate public) legate de normalizarea fenomenului festivalier, care anul acesta a devenit competitiv (deci, evident izvorâtor de patimi şi reticenţe, suspiciuni şi partizanate, dispute şi alianţe... toate depăşite însă de disponibilitatea juriului de a se implica – şi, de ce nu, de a se explica).

Poate că lipsa „competitivităţii" a dat o relaxare binevenită celor şapte dimineţi ale audiţiilor, unde „impresia artistică" şi-a adăugat ca punct de interes întâlnirile (cu autorii, cu regizorii, cu actorii, cu oaspeţii festivalului), declaraţiile traduse ad-hoc, discuţiile pertinente şi schimburile de cărţi de vizită. Toate acestea la un loc au atras mulţi studenţi timişoreni, informaţi astfel despre ceea ce dramaturgia americană cât se poate de contemporană propune scenelor lumii (şi evident, şi scenelor româneşti). Căci acesta este, cred, scopul real : transformarea *textului* în *spectacol.*

Neîngăduindu-ne exerciţii critice sau analize exhaustive, ori opinii aplicate, vom oferi totuşi cititorului dornic de informaţie teatrală câteva repere, prin care el însuşi va putea desluşi secretele reuşitei acestei Secţiuni. În primul rând, inspirata continuare a „încredinţării" textelor (aflate, majoritatea, la prima lectură publică) unor importante nume ale regiei româneşti, care, prin implicare şi gir artistic, au înnobilat transferul cuvintelor scrise în vorbe rostite. Fără îndoială, Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Theodora Herghelegiu, Ştefan Iordănescu, Ion-Ardeal Ieremia, Mihaela Lichiardopol şi Sabin Popescu au beneficiat de încrederea şi talentul actorilor Naţionalului timişorean, fără de care fiorul artistic, de care aminteam la început, ar fi rămas doar un frison de complezenţă. Nedibuind cu exactitate cuvintele care să exprime aprecierile cuvenite fiecăruia, vom construi o simplă şi subiectivă enumerare a Actorilor care şi-au asumat, de fiecare dată, delicata alchimie dintre personalitate, persoană şi personaj : Vladimir Jurăscu, Irene Flamann Catalina, Damian Oancea, Titi Buzoianu, Doru Iosif, Paula Maria Frunzetti, Luminiţa Tulgara, Ana Maria Cojocaru, Valentin Ivanciuc, Mirela Puia, Claudia Ieremia, Cristian Szekeres, Benone Viziteu, Alina Reus, Sabina Bijan, Romeo Ioan, Victor Manovici, Alecu Reus, Cătălin Ursu, Ioan Strugari, Mălina Manovici, Eduard Fiuciuc, Iuliana Crăescu, Spiros Koliavassilis.

Titlurile textelor citite la Timişoara vor deveni, poate, bine-cunoscute iubitorului de teatru... sau poate doar autorii traduşi vor intra în memoria afectivă a spectatorului român. Oricum, importanţa lor reală ne obligă să le citărn, în ordinea obiectivă a dimineţilor de prezentare.

*

Duminică 7.10: *Lumină* de Jean-Claude van Itallie, în traducerea Monicăi Mihăescu. Autorul american de origine belgiană, profesor de dramaturgie şi director artistic, ne oferă o descifrare inedită a relaţiilor complexe dintre două impresionante personalităţi: Voltaire şi Frederic cel Mare, aflate în dramatic contrapunct cu existenţa unui personaj feminin revelator.

Luni 8.10: *Darwin la Down* de Gino Dilorio , traducere de Diana Şerban. Prezența la Timişoara a autorului – dramaturg şi scenarist prolific, multipremiat, licențiat în actorie – a oferit celor prezenți posibilitatea de a comenta *live* impresiile determinate de modul de re-citire a avatarurilor familiei atât de celebrului şi tot atât de controversatului Charles Darwin.

Marți 9.10: *Jocuri intime, locuri publice* de Oren Safdie, autor de origine canadiană, fiul unui arhitect de renume mondial, ceea ce îl inspiră în construirea unui conflict ingenios bazat pe semnificațiile multiple pe care le descoperim, odată cu personajele, în dezbaterea unui îndrăzneț proiect urbanistic. Text tradus de Petre Bokor.

Miercuri 10.10: *Pe urmele lui Cacciato* de Romulus Linney (traducere: Oana Borş). De asemenea prezent la toate audițiile, celebrul profesor şi dramaturg – membru al Academiei Americane – şi-a motivat preocuparea pentru absurditatea războiului, prin acuta contemporaneitate a traumelor, prin justificata dorință de a „evada" din marasmul unei lumi funcționând într-un prezent fără trecut şi fără viitor.

Joi 11.10: zi bogată, cuprinzând două lecturi : prima, organizată regizoral de Theodora Herghelegiu în holul teatrului (spațiu înconjurat de oglinzile care au multiplicat imaginea firavă a fidelilor iubitori de teatru-lectură), ne-a oferit imaginea universului interior de-*triplat* (Ea, eA, EA) al unei feminități de-*structurate*. Adică textul *Ceva mai mult, ceva mai puțin* de Roman Olesak, tânăr dramaturg slovac, receptiv la problemele şi limbajul vremii sale, într-o traducere semnată de Eva Kenderessyova.

În continuare, sala „Calina" şi-a întâmpinat oaspeții cu un real eveniment, datorat atât prezenței doamnei Cătălina Buzioanu la pupitrul lecturii, cât şi prezenței autorului, nimeni altul decât legendarul Arthur Kopit. Textul său, Descoperirea Americii (tradus de Horia Gîrbea), a necesitat o distribuție complexă, şi un timp de citire-interpretare care l-a depăşit pe cel afectat întâlnirii, ceea ce a dus la înjumătățirea nedorită a audiției. Totul a fost însă compensat prin valoarea ideilor puse în joc (şi la propriu, şi la figurat), cercetarea autorului asupra istoriei dovedindu-se nu una arheologică, ci vibrant contemporană, moral semnificativă şi tentantă spectacologic. Personalitate atrăgătoare, autorul şi-a manifestat interesul pentru realitatea românească şi prin dezinhibatele, dar plinele de miez, conversații zilnice.

Vineri 12.10: În fine, *Să epilăm spre Vest*, o piesă semnată de Saviana Stănescu (câştigătoare a Premiului „New York Innovative Theatre" pentru cel mai bun text dramatic), care ne propune imaginea unei actualități debusolate, săracă în speranțe dar bogată în relații multietnice, un caleidoscop al conflictelor interioare şi/sau politico-economice, prin prisma talentatei scriitoare romînce, „epilată" şi ea spre Vest la momentul oportun.

Pentru că ne-a stat în intenție doar informarea distinsului cititor despre palierul spectacolelor-lectură oferite anul acesta de Festivalul Dramaturgiei Româneşti, ne încheiem sumarele observații cu sincera speranță că ceea ce s-a citit (şi, evident, ca şi anul trecut, s-a şi publicat, cu sprijinul Editurii Brumar) la Timişoara, se va răspândi (citi) în toată țara.

Mircea MORARIU

Cluj
„Interferențe"
- Eveniment

Minunat !

Manon Lescaut (1893), *Boema* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904, la vremea premierei un eşec, azi operă nelipsită din repertoriul oricărui Teatru liric care se respectă), *Turandot* (reprezentată postum, în 1926) sunt cele mai des cântate, dar şi cele mai frecvent citate titluri din creația compozitorului italian Giacomo Puccini. Numai că la 11 ianuarie 1919, la Teatrul Costanzi , publicul era invitat să asculte un triptic alcătuit din opere într-un act. Era vorba despre *Mantaua*, scrisă pe libretul lui Giuseppe Adami, dar şi de *Sora Angelica* şi de *Gianni Schicchi*, ambele create pe librete de Giovacchino Forzano. *Mantaua* a fost apreciată, dar a stârnit deopotrivă rezerve, şocând prin atmosfera „proletară" şi prin pretinsa aducere pe scenă a lumii „interlope", *Sora Angelica* a provocat oarecari rumori din pricina deciziei compozitorului de a scrie o operă exclusiv cu roluri feminine, succesul fiindu-i asigurat totuşi de muzica suavă, transparentă ce ilustrează jocul naiv al călugărițelor în claustru şi, mai cu seamă, de aria personajului principal, interpretat atunci de soprana Della Rizza , succes certificat de ovații şi de cele şase chemări la rampă despre care vorbesc ziarele timpului. Marea lovitură a reprezentat-o, însă, opera bufă ***Gianni Schicchi*** pe care criticii muzicali, îndeobşte destul de puțin binevoitori cu creația pucciniană, au calificat-o drept o capodoperă, repede situată alături de mari creații precum *Nunta lui Figaro* de Mozart, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini sau *Falstaff* de Verdi. Se pare că Puccini însuşi a avut nevoie de ceva timp pentru a dobândi încredere în subiectele celorlaltor două părți ale trilogiei. Pe la mijlocul anului 1916, el îi anunța libretistului Adami terminarea operei *La Rondine,* de care era foarte mulțumit, detaliul că s-a apucat de orchestrarea operei *Mantaua*, dar şi faptul că se află în căutarea altor două acte: „caut, caut, mi se pare că am dat peste ceva, dar nu cred să fie ceea ce îmi trebuie". (apud George Sbârcea, *Puccini*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966). Timpul a dovedit că găsise exact ceea ce trebuia.

Figura personajului principal al operei *Gianni Schicchi* a fost împrumutată de libretistul Giovacchino Forzano din cântul XXX al *Infernului* lui Dante, unde Schicchi e catalogat drept un „prăpădit" ce putea găsi *„formule - încât minciunii norma-i dete"*. Forzano a aflat că personajul ce ispăşeşte în ladul dantesc păcatul grav al amăgirilor şi înşelăciunilor a existat aievea şi avusese în Florența veacului al XIII-lea o anumită faimă. Îi aduseseră celebritatea nu doar isprăvile sale, ci şi mijloacele prin care ajungea să le pună în practică, mai cu seamă capacitatea lui ieşită din comun de a imita gesturile şi vocile semenilor săi, de care, de altminteri, se folosea vârtos. A mai aflat Forzano că la moartea bogatului Buoso Donati, Gianni Schicchi s-a pus în slujba unuia dintre nepoții acestuia. Adică a luat în pat locul mortului, înainte ca fiorentinii să fi auzit despre decesul lui Buoso, şi a chemat un notar căruia i-a dictat un cu totul alt testament decât cel lăsat de defunct.

Slujindu-se de o temă veche, cu o prodigioasă carieră în literatura universală, de la *Farsa Magistrului Pathelin* la *Legatarul universal* ori *Les Contes Drolatiques* sau câteva nuvele ale lui Maupassant, Puccini şi libretistul său au creat o operă

Foto: István Biró

de un umor îmbelşugat, având o seamă de personaje înzestrate cu un comic absolut. În opinia lui George Sbârcea am găsi aici mai puțin „râsul homeric", gratuit, inocent şi fără consecință, despre care au scris o seamă de exegeți ai operei, cât mai curând „râsul sarcastic al spiritului, scurt şi exploziv, provocat mai ales de caractere, nu de împrejurări, cedând în curând locul accentelor ironice ale gândirii".

E cum nu se poate mai bizar că opera aceasta bufă, atât de generoasă în efecte comice, extrem de colorată nu doar din perspectiva fabulei propriu-zise, ci şi din cea a inserării unor arii şi unor coruri de o incontestabilă cantabilitate, figurează atât de rar pe afişele teatrelor lirice din România. Acum o găsim în repertoriul unuia dintre cele mai prestigioase şi mai profesioniste teatre dramatice ale țării – e vorba despre Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – acolo unde regizorul Silviu Purcărete o înscenează într-un spectacol de anvergură şi aleasă frumusețe, punându-şi în valoare, fără niciun fel de limitare, dispoziția creatoare în care imaginația se simte în largul ei, se prezintă permanent în ofensivă, mereu producătoare de bufonerii şi născociri care mai de care mai năstruşnice. E de-acum o axiomă că Silviu Purcărete face parte din categoria aceea extrem de rară de regizori pentru care teatrul nu e nicidecum ceva exterior, nu e o simplă profesie. Purcărete are teatrul în el, îl trăieşte intens, până la identificare, la modul intim, nicidecum exterior, omul fiind aparent taciturn şi timid. Teatrul e forma autentică de exprimare a personalității sale, e însăşi personalitatea sa profundă. Iar teatrul prin dramaticitatea sa specifică se manifestă pe deplin şi în acest spectacol de operă în a cărui formulă încape totul – ironii tăioase, caricaturizări groteşti, gaguri de mare calibru şi de aleasă altitudine intelectuală, intervenții actoriceşti nu doar remarcabile,

picante, ci realmente ieşite din comun, ce potenţează o replică sau o arie. Un critic – l-am numit pe Sebastian Vlad Popa – scria într-o carte intitulată *Despărţirea gemenilor* (Editura Unitext, Bucureşti, 2006) că „spectatorul talentat iese de la spectacolele lui Purcărete... în starea jubilatorie a experienţei trăite sub semnul unui prezent încă viu, asemenea celui ce a ascultat muzică". Or, de data aceasta, spectatorul chiar ascultă muzică într-un spectacol purtând inconfundabila marcă „Silviu Purcărete", spectacol pe care îl urmăreşte bucuros, cu sufletul la gură, cu satisfacţia de a fi luat parte la un minunat act sărbătoresc.

Regizorul construieşte cu o minuţie copleşitoare ceea ce aş numi „uvertura nonverbală" a reprezentaţiei. *Buoso Donati* (Biró József) trage să moară, umbra morţii, dar şi a *personajului* (Molnár Levente) e pe undeva pe aproape şi mai apoi va supraveghea totul în neputincioasă tăcere, iar slujitorii lui Esculap, siluetaţi cu un condei înmuiat într-o cerneală molierescă (Dimény Áron şi Galló Ernö) nu mai pot decât să constate decesul. De peste tot, de te miri unde, din diverse cotloane (decorul imaginat de Helmut Stürmer e dominat de o seamă de construcţii masive, cenuşii, asemenea unor dulapuri ce închid nenumăratele presupuse bogăţii ale lui Donati) îşi face apariţia liota de rude. Cu toţii sunt înveşmântaţi în haine de mare doliu (rolul creatoarei de costume Lia Manţoc e unul cu totul aparte), femeile, care de care mai caraghioase, poartă un soi de pălării ciudate, imense, bizare. Se aduce mâncare, se cară sticle de vin, în imediata vecinătate a catafalcului se fac pregătiri pentru un ospăţ pe cinste. E o invazie de farfurii, vase, oale, tingiri, în farfurii se pun porţii substanţiale de mâncare. Copiii rămaşi nesupravegheaţi se joacă cu mingea şi îşi află ţinta ideală în însăşi ţeasta răposatului. „Îndoliata adunare" se suspectează şi se supraveghează reciproc, e surescitată din pricina dorinţei de a

găsi testamentul mortului, dar deopotrivă preocupată să îşi simuleze cât mai evident durerea. În mijlocul ospăţului, *Simone* (Bogdán Zsolt), vărul lui Buoso Donati, începe să se caute prin buzunare, dă să se pregătească pentru citirea unui discurs funebru, izbucneşte în lacrimi, leşină, ceilalţi îl sufocă cu mimata lor grija extremă. De fapt, unica grijă a fiecăruia e de a-şi regăsi numele în testament, garanţie a fericirii viitoare. Cel mai preocupat e *Rinuccio* (Pataki Adorján), care doar dacă moşteneşte averea lui Donati se va putea căsători cu *Lauretta* (Kató Emöke). Agitaţia aceasta consumată în tăcere e întreruptă brusc. Cu teatralitatea specifică profesiei, pregătind subtila demonstraţie de teatru în teatru ce urmează, îşi face apariţia din foaier *dirijorul orchestrei* (G. Incze Katalin), iar din acest moment muzica îşi intră în drepturi. Alături de cântăreţi de operă profesionişti – Sándor Árpád, bun interpret al lui *Gianni Schicchi*, şi de Pataki Adorján, deţinătorul rolului *Rinuccio*, ambii cu remarcabile voci – reuşite numere solistice susţin Kató Emöke, aplaudată la scenă deschisă pentru interpretarea ariei *Laurettei*, dar şi pentru duetul Lauretta–Rinuccio, Bogdán Zsolt şi, mai cu seamă, Bács Miklós , de apreciat deopotrivă ca actor, dar şi în calitate de cântăreţ pentru superba bijuterie care e rolul notarului *Amantio di Nicolao*. Trupa Teatrului Maghiar de Stat din Cluj se distinge prin pregătirea muzicală aparte, aşa încât corurile sunt veritabile izbânzi. Sigur că se mai întâmplă să se cânte sub ton, să se „şepteze" ori ca orchestra să acopere vocile soliştilor. Pentru mine lucrul acesta contează mai puţin. Importă pantagruelica desfăşurare a imaginaţiei regizorale, un moment special fiind acela în care, ca într-un fel de *mise en abyme* de inspiraţie originar-picturală, Gianni Schicchi îşi află „oglinda" în Buoso Donati, căruia îi schimbă testamentul, profitând de capacitatea sa de a imita voci, dar şi de cecitatea notarului şi a martorilor. Contează exemplara funcţionare a ansamblului, minuţia la detalii, faptul că fiecare interpret îşi supraveghează prezenţa ca şi cum ar juca rolul principal, contează adecvarea gestului şi a mimicii, contează nedezminţita atenţie acordată artisticităţii fiecărui detaliu, contează necondiţionata mobilizare a energiilor creatoare ale trupei.

Ultimele secvenţe ale spectacolului, de dezlănţuită fericire, atunci când totul „s-a aranjat" şi toată lumea e mulţumită, când asistăm la o revărsare de bucurie buimacă, sunt dominate de momentul în care Gianni Schicchi, şmecherul simpatic, se pregăteşte să-şi ispăşească condamnarea de a fi trimis în Iad, convins fiind că averea lui Buoso Donati nu şi-ar fi putut afla o mai bună rostuire decât cea ordonată de el. Şi, din nou, teatrul în teatru îşi ia cuvenita parte, căci Schicchi cântă: *„Pentru această faptă am dat o raită prin Iad, din voia bunului nostru tătuc Dante. M-am întors în astă-seară spre a vă înveseli; dacă am izbutit, aplaudaţi!"* Iar cum spectacolul cu *Gianni Schicchi* arată cât de tânără, de proaspătă şi de performantă poate fi o trupă admirabil de omogenă, pentru care *perfecţiunea* nu e deloc un cuvânt gratuit, publicul răspunde îndemnului simpaticului şnapan şi îi răsplăteşte pe adevăraţii creatori cu aplauze nesfârşite, cu un *standing ovation* nicidecum formal, parcă mai adevărat decât niciodată, cu deplină acoperire în minunatul spectacol girat de geniul lui Silviu Purcărete.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Gianni Schicchi, **operă în limba italiană de Giacomo Puccini. Orchestraţia: Stollár Xénia. Regia: Silviu Purcărete. Conducerea muzicală: G. Incze Katalin. Decor: Helmut Stürmer. Costume: Lia Manţoc. Dramaturgia: Vajna Noémi. Cu: Sándor Árpád, Kató Emöke, Biró József, Vindis Andrea, Bogdán Zsolt, Salat Lehel, Péter Hilda, Vass Laczkó Róbert, Fodor Edina, Pethö Anikó, Bence Mányoki, Szücs Ervin, Panek Kati, M. Kántor Melinda, Csutak Réka, Varga Csilla, Balázs Bodolai, Farkas Lóránd, Dimény Áron, Bács Miklós, Buzási András, Fogarasi Alpár, Molnár Levente. Data premierei: 29 octombrie 2007.**

Andreea DUMITRU

„Nu-mi amintesc", spuse Julio Cortázar

La începutul lunii decembrie, Teatro de la Abadia a prezentat în România (pentru prima dată în fața unui public străin) spectacolul ***Me acordaré de todos vosotros*** (*O să-mi amintesc de voi toți*), o producție recentă (mai 2007), semnată de cunoscuta regizoare spaniolă Ana Vallés.

Prestigiul companiei madrilene, înființată în 1995 de actorul şi regizorul José Luis Gómez şi cooptată, la scurt timp, în Uniunea Teatrelor Europene, a fost confirmat de reprezentațiile susținute la Bucureşti (pe scena Teatrului „Bulandra", inițiator al turneului şi gazdă, în virtutea parteneriatului UTE) şi la Cluj (în cadrul primei ediții a Festivalului „Interferențe", organizată de Teatrul Maghiar de Stat).

Desfăşurat pe covorul de un roşu intens care acoperă scena, spectacolul irumpe literalmente – corridă onirică, du-te-vino hipnotic de personaje, relații şi stări, decupat în secvențe tratate disparat, uneori în cheie parodic-burlescă, alteori nostalgic-pasională, înlănțuite prin numere de music-hall (excelent dansate şi cântate) ori prin imagini construite ca explicite trimiteri la operele artiştilor de care

regizoarea se simte profund ataşată (titlul montării putând fi interpretat şi ca o aluzie la magica formulă felliniană „amarcord").

Ceea ce o pasionează pe Ana Vallés pare a fi, în primul rând, desluşirea acelei stări neclare, de confuzie interioară, care precedă actul artistic, magma în care se amestecă impulsuri, frânturi de biografie personală şi influenţe estetice eteroclite, mai mult sau mai puţin conştientizate de creator, un peisaj în care totul e posibil, dar care nu poate fi descris decât prin apel la logica asociativă familiară suprarealiştilor.

Jocul de-a teatrul e o metaforă potrivită pentru a vorbi despre ceea ce nu are încă, dar reclamă un corp. Actorii simulează starea de eternă repetiţie, în care personajele sunt presimţite, tatonate, şi, într-un fel, puse la încercare prin imaginarea unor situaţii neobişnuite. De aceea, chiar atunci când nu se află în „cadru", interpreţii rămân în proximitatea suprafeţei de joc, chibiţând în aşteptarea „intrării", rătăcind asemenea unor toreadori fără capă, până ce irezistibila forţă, pe care aş numi-o pur şi simplu poftă de joc, îi atrage irezistibil în lumina reflectoarelor.

„Personajele" se ivesc din zone de inspiraţie dintre cele mai neaşteptate, iar replicile lor poartă diferite semnături (de la Shakespeare la Handke), fapt care explică, poate, de ce identitatea lor nu poate fi decât cel mult aproximată, în funcţie de starea sufletească dominantă sau de recuzita predilect întrebuinţată de actori. Cel puţin aşa sunt consemnate rolurile în caietul de sală: „Bărbatul calm", „Cel cu înclinaţie spre dramatism", „Actorul în criză", „Bărbatul care mânca doar morcovi", „Femeia cu marele tutú" sau „Cea îndrăgostită de Marcello" (alt evident rapel fellinian).

Deşi fiecare se bucură de momentul său de glorie, personajul central pare să-i revină lui... Julio Cortázar, numele real al unui foarte talentat actor din trupa Teatrului Abadía. El interpretează savuros rolul celuilalt Cortázar, marele scriitor argentinian, defunct, dar (încă!) „nemuritor", graţie romanelor şi povestirilor sale (ale căror titluri – cum se întâmplă, cu ironie, chiar pe scenă – prea puţini le mai pot cita). Coincidenţa de nume este inteligent speculată, cu remarcabile efecte comice, şi îi permite regizoarei să abordeze într-un mod ludic complexa relaţie *memorie–identitate*, tema majoră aflată la baza scenariului său.

„Îmi amintesc" – „nu-mi amintesc" sunt atât de frecvent rostite, încât devin laitmotivele acestei montări, binom generator de tensiune dramatică. În fond, după cum declară actorul în travesti, care citeşte pedant din bestsellerul neurologului Oliver Sacks, *Omul care îşi confunda soţia cu o pălărie*, nu putem cunoaşte pe cineva decât întrebându-ne: „Care e povestea lui, povestea lui adevărată, cea mai adâncă?" Fără o astfel de „naraţiune interioară continuă", nimeni nu ar fi în măsură să vorbească despre „identitatea, sinele său."

În ciuda crâmpeielor de istorie personală pe care le mai poate salva şi a informaţiilor extrem de sărace pe care i le mai pot furniza cei din jur (cât de just e – pare să se întrebe Ana Vallès – clişeul că nu murim decât în clipa în care-am dispărut complet din amintirea celorlalţi?), Julio Cortázar tot nu va reuşi să-şi recompună identitatea, adevărata poveste. Şi totuşi, în mod straniu, în loc să fim cuprinşi de amărăciune, constatând că uitarea este cea care ne modelează fără cruţare memoria subiectivă (şi colectivă), suntem tentaţi să proiectăm asupra scenei o privire amuzată, plină de tandreţe.

Prin şarjele de ironie şi tuşele suprarealiste („domneşte subtilitatea neglijării la infinit: *ne mai vedem, te caut eu* – formule perfecte pentru un epitaf!", remarcă, făcând pe mortul, Julio Cortázar), creând emoţii de bună calitate şi bine dozate

(începe, în forță, cu *La vie en rose* şi se încheie cu o tuşantă versiune *live* a evergreenului *My funny Valentine*), spectacolul Anei Vallés atinge de multe ori acea stare de grație despre care autorul *Şotronului* spunea că trebuie să fie „ca o spinare de pisică sub mângâiere, cu scântei şi o arcuire cadențată". Dar, mai ales, el pune perfect în valoare această trupă perfect antrenată, cu profiluri expresive şi apetit ludic molipsitor, pe care publicul a aplaudat-o la Bucureşti şi a ovaționat-o cu o rară căldură la Cluj.

Teatro de la Abadia – O să-mi amintesc de voi toți. **Regia: Ana Vallés. Decoruri: Baltasar Patiño. Costume: Ana Vallés şi Baltasar Patiño. Cu: Julio Cortázar, Mónica García, Carlota Ferrer, David Luque, Lola Manzano, Markos Marin, Maria Miguel, Rafael Rojas, Fernando Soto. Datele reprezentațiilor: 30 noiembrie şi 2 decembrie (Bucureşti), 4 decembrie (Cluj).**

Ruxandra ANTON

Noroi şi diamante

Unchiul Vania în montarea lui Andrei Şerban la Cluj este un eveniment teatral cel puțin din două motive: pune într-o lumină nouă patosul eroilor cehovieni, revigorând de la un capăt la altul piesa printr-o lectură totală, până în cea mai adâncă fibră a oricărui înțeles care este legat de ființa umană, lăsând impresia că lucrurile se petrec acum şi aici iar toată această stihie a gândirii o toarnă magistral în forme diferite ca spațiu scenic, nu doar originale ci, în primul rând organice, astfel încât ceea ce la alt regizor ar părea doar şocant şi atipic, la Andrei Şerban este miraculos. Ce face ca totul să pară un miracol este lucrarea pe actor; aici, Andrei Şerban cred că este un sculptor de suflete, el face mulaje din ființa fiecărui personaj, astfel încât mişcarea şi toată dezvăluirea corporală a trăirilor încep să vină de la sine, dacă actorul intră cu toată ființa în acel mulaj. Ca fundal este un spectacol al liniştii şi respirației, am putea spune că respirația este muzica lui, unde doar trei melodii argentiniene îşi croiesc drumul sonor. Despre dragoste se vorbeşte mult, se scrie mult, dar se trăieşte prea puțin, or, Andrei Şerban a mizat nu doar pe trăire, ci şi pe momentele de tăcere care sfâşie carnea îndrăgostitului; unul dintre cele mai covârşitoare dintre aceste momente este cel în care candelabrul uriaş coboară cu încetineală deasupra lui Vania aşezat pe un scaun lângă samovar, parcă ucis de gânduri negre după încă o respingere a Elenei; dramatismul acestei scene este lucrat din tăcerea lui Vania, coborârea candelabrului şi jocul luminilor, gradat difuze până la întuneric. Spectacolul începe ciudat, printr-o inversare a locurilor între actori şi spectatori. Niciun decor în sala unde atâtea scaune neocupate îți dau o senzație de gol; doar samovarul pe mijlocul culoarului tronează ca un rege al ceaiului. Marina, servitoarea, aşteaptă lângă el sosirea întârziaților: Elena Andreevna şi Aleksandr Serebreakov, care de când au venit au întors toate obiceiurile casei pe dos. Vania dormitează într-un scaun, doctorul Astrov aşteaptă şi el undeva mai în

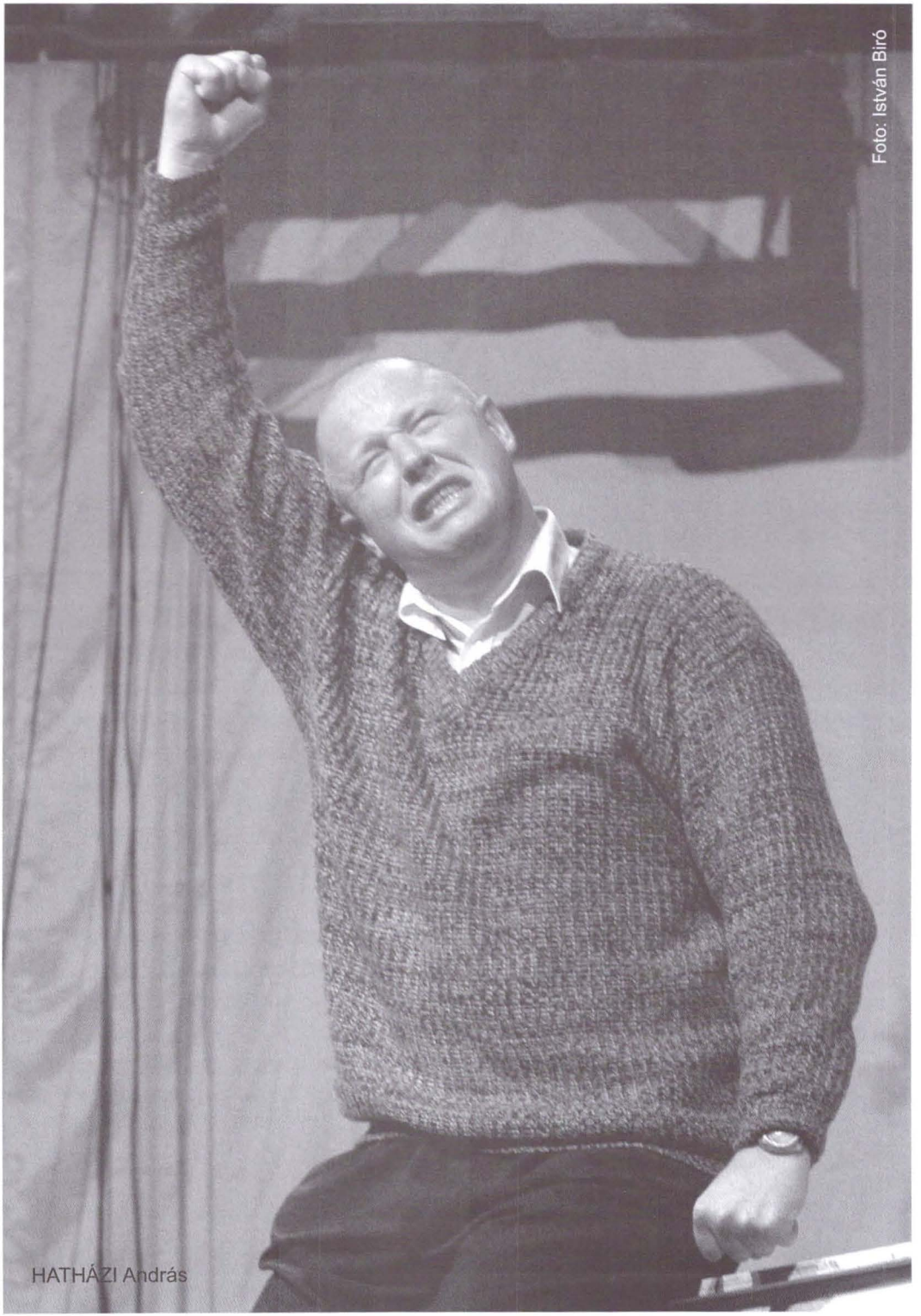


Foto: István Biró

HATHÁZI András

față, Maria citeşte în lojă. Te întrebi nedumerit cum se vor descurca ei, aşa cu mâinile goale. Şi nu trece mult că deja ai în minte o casă boierească cu douăzeci şi şase de camere, undeva la țară, şi simți chiar apăsarea acelui hău de camere unde s-au afundat profesorul şi frumoasa lui soție. Şi toate astea, din jocul şi mişcarea actorilor care aleargă cu dezinvoltură şi motivat peste scaune, Astrov alunecă pe balustrada din lojă sau merge pe cea exterioară ei, se întinde peste scaune ca într-o canapea, servitoarea îşi strigă păsările printre scaune, iar pe culoar se dansează ca într-o mare sală de dans. Elena încă nu şi-a dezvăluit toate farmecele şi nu şi-a închis toate porțile sufletului şi Vania încă mai speră iar doctorul Astrov încă nu pare prins în capcana ei, doar Sonia în naivitatea ei nu lasă nicio umbră să-i ascundă dragostea ei față de Mihail Astrov. Actorii ne conduc în adâncul scenei, unde se află camera Mariei (o canapea acoperită de o dantelă grea aşezată pe un postament ridicat într-un colț al scenei), biroul lui Serebreakov (deasupra camerei Mariei, îmbrăcat în pluş roşu, cu fereastră şi balcon), în podul scenei se înțelege că sunt celelalte camere, iar în dreapta se află toată întinderea moşiei, conacul în miniatură pe pământul negru ca smoala peste care ploaia ropoteşte întruna. Alternanța aceasta a decorului reprezentat la scară diferită şi în locuri diferite, lasă o puternică impresie de realism, de imagine filmică şi creează o atmosferă misterioasă care te cucereşte. Aleksandr îşi dezgoleşte neputințele bătrâneții lui, bolile care-l chinuiesc în timp ce Elena străluceşte nu doar prin tinerețea şi frumusețea ei, cât şi prin atitudinea ei fiindcă ea, o femeie atât de dorită, se sacrifică pentru un bărbat pe care l-a iubit cândva, chiar dacă acum nu-l mai iubeşte. Memorabilă este scena în care Astrov, beat, coboară mai mult alunecând şi căzând de pe scara metalică foarte înaltă şi merge în curte, unde Vania, la fel de beat, se tăvăleşte în noroi. Urletele de durere ale lui Vania, din dragoste pentru Elena, alternează cu mutenia lui, atât de firesc şi răscolitor încât te-nfioară până-n măduva oaselor. Despre această scenă emblematică sunt multe de spus, dacă e să aleg numai felul gradat în care Vania trece de la starea de uşoară revenire la răceala ploii până la starea de răzvrătire contra destinului său fără noroc – la antipod cu cel al lui Aleksandr pentru care s-a spetit muncind, înşelându-se asupra importanței intelectualității lui, deşteptăciunii lui şi scrierilor lui – apoi, trecând de la urlet la tăcere şi de la tăcere la starea de epuizare şi de abandonare în brațele Soniei. Întâlnim o Sonie, prin Pethő Anikó, puternică în blândețea ei, dar atât de vulnerabilă în dragostea ei pentru Mihail, convingătoare în cele mai mici detalii, de la mers, privire, inflexiunile vocii şi până la culoarea şi croiala costumului: o rochie comună de un cenuşiu şters. Maria reprezentată de Kató Emőke este uimitoare prin rolul de compoziție pe care îl face aproape fără elemente ajutătoare, fiindcă rochia ei, deşi neagră, e mai elegantă în croială decât cea a Soniei, iar machiajul nu-i aplică niciun rid, vârsta ei înaintată pornind de undeva din interior, o stare anume care-i deformează atât cât trebuie atitudinea şi mersul, uneori are un tic al buzei superioare, însă nimic mai mult, şi cu toate astea avem în față o persoană în vârstă, încă visătoare. Kézdi Imola, cu mare măiestrie şi naturalețe, face partitura Elenei, fără niciun moment de alunecare în altceva: farmecul ei este seducător, de femeie inaccesibilă şi uşor vicleană, feminină şi tandră, orgolioasă alteori, provocatoare şi cu o mare ştiință de a-şi apropia bărbații până la o anumită distanță, astfel încât să-i scoată

din minți. Hatházi András îl joacă pe Vania într-un mod aproape diabolic şi nu de puține ori creează momente memorabile, cu toate că personajul e un ins grosier din care răbufneşte un romantism desuet, stârnind hazul de multe ori, însă în simplitatea lui necioplită dă dovadă de o delicatețe sufletească şi de o capacitate de a îndura, rare. Bogdán Zsolt îl joacă pe Mihail Ilici Astrov într-o manieră care frizează perfecțiunea: farmecul lui nu este declasat de înclinația spre beție, el ştie să răsucească vorbele, are educație, rafinament şi mai are ceva care a cucerit-o pe Elena: un anumit mod de a-i spune da şi nu în acelaşi cuvânt, un anumit mod de a o sfrunta fără să o îndepărteze mai mult decât trebuie. Varga Csilla, jucând-o pe doica Marina, iarăşi un rol de compoziție executat perfect!, aduce pe scenă o copie fidelă a femeii sănătoase de la țară, care ştie exact care e măsura vorbelor spuse şi a celor tăcute în fața stăpânilor, dincolo de privilegiile pe care le are, isteață şi cu sufletul bun ca o pâine caldă. Orbán Attila, în rolul lui Teleghin, este ca şi Marina, prototipul provincialului, cu toate nuanțele unui asemenea personaj, executate la un nivel actoricesc fără cusur. Ultimele două acte se desfăşoară în camera Elenei şi în hulubărie, care e şi biroul lui Vania, unde-şi ține actele contabile. Elena cu greu reuşeşte să-şi înfrângă mândria şi să-şi dezvăluie sentimentele de dragoste pe care le are pentru Mihail şi, când aproape că se lasă sedusă de acesta, momentul este întrerupt de intrarea lui Vania care tocmai îi aducea un buchet de flori. Ruşinea şi teama o determină să grăbească plecarea ei şi a lui Alexandr. Abia în clipa despărțirii Elena realizează cât de puternică este dragostea ei pentru Mihail şi nu mai ține cont că, din clipă în clipă, pot fi văzuți şi se scufundă împreună cu el în noroiul de pe jos, într-o izbucnire dezlănțuită a pasiunii. E atât de specială această scenă, ca o cumplită lecție de viață pentru tot ce înăbuşim în noi de atâtea ori când morala sau teama sunt mai presus decât orice sentiment. Toate amănuntele sunt de o precizie şi de o intensitate absolut uluitoare: modul în care ceilalți îi văd pe cei doi şi ies ca şi cum nu i-ar fi văzut, cel în care Aleksandr o îmbracă pe Elena cu pardesiul, mulțumindu-se doar că va merge cu el, plecarea lor sau felul în care Sonia îi dă cheia lui Mihail, iar acesta i-o înapoiază. Iar finalul este în toate nuanțele cenuşii ale sufletului omenesc, ca un poem trist unde speranța ultimă este uitarea: personajele rămase flutură batiste plânse, în timp ce Sonia îl îmbărbătează pe Vania (ea care e la fel de bolnavă de dragoste!), şi vorbele ei sună ca şi cum ar citi versete biblice şi cad odată cu ploaia şi cu toate iluziile în care au crezut cu atâta speranță şi ardoare... Spectacolul se joacă în dublă distribuție în ceea ce priveşte personajele feminine, dar şi cu o inversare a rolului lui Iefim. Este prima dată când plec de la un spectacol cu senzația că ceva mirific s-a întâmplat şi am credința că această trupă maghiară de teatru este diamantul teatrului românesc.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Unchiul Vania **de A. P. Cehov. Traducerea: Kőrös Fekete Zsuzsánna după cea în limba engleză de Paul Schmidt. Regia: Andrei Şerban. Dramaturgia: Kelemen Kinga. Decor şi costume: Carmencita Brojboiu. Cu: Biró József (*Aleksandr Serebreakov*), Imola Kézdi (*Elena Andreevna*), Anikó Pethő (*Sonia*), Kató Emőke (*Maria Vasilievna*), Hatházi András (*Vania*), Bogdán Zsolt (*Mihail Lvovici Astrov*), Orbán Attila (*Ilia Ilici Teleghin*), Varga Csilla (*Marina*), Sinkó Ferenc (*Iefim*). Data reprezentației: 7 decembrie 2007.**

Ruxandra ANTON

Cuvinte şi praf

În ***Vinerea lungă,*** impresionantul decor, cu linii ferme asemenea unui desen geometric cu terminaţii figurative, de o simplitate şi sugestie admirabile, plin de forţă, constituie el însuşi o poveste în alb şi negru asemenea unui film mut. Zece cuburi transparente pe care actorii le transformă, mânuindu-le, în diverse obiecte uzuale, o cabină transparentă în mijlocul scenei – biroul lui B, unde maşina de scris mitraliază memoria cuvintelor, ca un *perpetuum mobile* al vorbelor în golul faptelor – chiar şi scena arată ca o pagină scrisă, negru pe alb, iar în fundal, stative cu cranii şi două haine agăţate, înţepenite în ghips, zidite pe trupurile de fum ale celor care au sfârşit arşi de vii în crematoriile naziste. Corul compus din şase bărbaţi şi trei femei, care vor fi şi personaje, îmbrăcaţi în costume negre, cămăşi albe şi pălărie neagră, identice, care-i depersonalizează şi în acelaşi timp îi unifică, formează un grup inert, statuar, în aşteptarea spectatorilor. Grupul se rupe şi, prin mişcări corporale deosebit de plastice, toţi îşi amintesc chinurile, îndurările, coşmarul; la un moment dat, fiecare îşi înfige capul în câte un cub ca într-o celulă a unui lagăr. Vocile lor grave aduc atmosfera sacră a sinagogii prin cântecele corale închinate lui Mesia. Toţi au câte o Biblie şi citesc versete în timp ce se mişcă într-o agitaţie aproape funebră, din care înmărmuresc la apariţia lui *B.* Mulţi dintre cei morţi nu au morminte şi ceremonialul aşezării pietrelor pe morminte e unul imposibil. *B* nu poate înţelege ce s-a întâmplat doar din întâmplarea lui, rămâne prizonierul unei culpabilităţi a supravieţuirii prin sacrificiul învăţătorului şi orice ieşire din amintire i se pare o profanare, iar slovele scrise sau vorbite despre ce-a fost, singura legătură posibilă cu sine, inexprimabilul făcând parte din viaţa pe care ar fi putut-o trăi dacă răul nu ar fi fost comis. *B* nu mai ştie să perceapă dragostea, între el şi soţia lui stau imagini care l-au încarcerat pe viaţă. Sfâşietoare este scena în care ea se loveşte spasmodic de geamurile cabinei, îl priveşte cu o dulce teamă, disperare şi rugă, se întinde pe acoperiş, se zbate, în timp ce el scrie impasibil, de parcă nici nu ar vedea-o. Libertatea are alte întrebuinţări pentru *B*, aflat într-o căutare continuă a ceva ce-ar fi putut fi, într-o continuă aşteptare a învăţătorului, libertate ce-i elimină orice voinţă de a trăi şi ceea ce ar putea să mai fie, convins că orice încercare de a da fiinţă fiului său este chiar uciderea lui. Personajul emblematic înfăşurat în bandaje este purtat pe braţe şi aşezat mereu între ei; el este tăria şi călăuza lor pentru o viaţă în care ei nu pot să mai iasă din starea de detenţie. În vulnerabilitatea lor, simpla dezvăluire a locului de unde au scăpat cu viaţă, le aşază pe creştet nimbul învingătorului. Ceea ce e impresionant este sentimentul de culpabilitate al victimelor, tocmai fiindcă războiul şi răul nemăsurat adus evreilor este un plan raţional al unui maniac paranoic la care ei nu s-au opus cu raţiunea lor. O altă scenă de un dramatism tensionat este cea în care fiecare îşi alege câte un obiect din grămada de lucruri rămase de pe urma morţilor; relaţia fiecărui personaj cu obiectul ales este de o fineţe şi de o cruzime a dezgolirii sufletului uman, cutremurătoare. Spectacolul în sine este reprezentarea unor stări ale celor care au scăpat, traumatizaţi şi inapţi să-şi mai continue viaţa altfel decât sufocaţi de memoria însângerată a întâmplărilor groaznice prin care au trecut.

Întâmplările care izbucnesc la suprafață (adunarea pentru raport la şcoala de băieți, întâlnirea dintre tată şi fiu, amintirea despre femeia cheală în capot roşu, sacrificiul învățătorului, împărțitul porțiilor, săparea propriei gropi) sunt prezentate disparat şi totuşi ele lasă o puternică impresie de întreg viu prin modul de redare: acțiune schițată coregrafic pe un fundal de muzică corală sacră şi replici spuse ritmat, asemenea unui marş al vorbirii. Toate acestea dau impresia de poem în mişcare. Actorii şi-au susținut partiturile vocale, actoriceşti şi coregrafice la un nivel desăvârşit, fiecare în parte, fără nicio discrepanță, reuşind să transmită publicului acea tensiune a emoției care te scufundă în întregime în trăirile lor. Se poate spune despre acest spectacol că este un spectacol de imagine, de mişcare coregrafică, că este şi poematic, dar şi dramatic fără nicio îndoială. Modul apocaliptic în care se trage concluzia, conține atâta adevăr cât şi ironie, ca un stigmat neînscris în nicio istorie a faptelor: în cabina de sticlă, bărbatul *B* care-şi transferă fantasmele coşmarului în litere, lipeşte pe geamuri nenumărate coli albe peste care va curge doar cerneala odată cu nisipul şi praful ce se aştern peste mormintele celor dispăruți. Doar cuvinte şi praf avem pentru ei!; în lume setea de sânge nu se va opri niciodată.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Vinerea lungă, **după romanul *Kadiş pentru copilul nenăscut* de Imre Kertész. Dramaturgia: Visky András. Decorul şi costumele: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Regia: Tompa Gábor. Cu: Péter Hilda, Orbán Attila, Bodolai Balász, Györgyjakab Enikö, Bogdán Zsolt, Molnár Levente, Gallo Ernö, Salat Lehel, Sinkö Ferenc, Kató Emöke (*Corul*), Diméni Áron (*B*), Péter Hilda (*Soția*), Orbán Attila (*Dl. Învățător*), Bodolai Balázs (*Băiatul*), Györgyjakab Enik (*Fata*), Bogdán Zsolt (*Directorul*), Molnár Levente (*Sfârâiac*). Data reprezentației: 3 decembrie 2007.**

Raluca TULBURE

PUCK 2007

Devenit o tradiție, **Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuşi şi Marionete PUCK** de la Cluj-Napoca, ajuns la cea de a VI-a ediție, reprezintă un bun prilej de a întâlni trupe şi artişti, de a evalua starea „națiunii" păpuşăreşti, de a da verdicte,bune sau rele,acceptate sau negate, de a petrece câteva zile printre prieteni într-un oraş plin de evenimente şi cu un trafic infernal, cu reparații de străzi şi borduri, la fel ca în Capitală.

Anul acesta vremea a fost mohorâtă,ploioasă şi poate de accea programul a fost foarte încărcat. Cinci zile, locații diferite (Teatrul Național „Lucian Blaga", Casa de Cultură a Studenților, Casa Tranzit, Teatrul „Puck", Casa Centrală a Armatei),19 spectacole, 7 trupe româneşti (teatrele din Cluj-Napoca şi Târgu Mureş cu ambele secții, română şi maghiară), să nu uităm şi Institutul de Teatru din Târgu Mureş, 4 trupe străine şi un workshop. O agendă bogată, un permanent du-te-vino între spațiile de joc pentru juriul acestei ediții, condus de criticul Ion Parhon alături de scenografa Carmencita Brojboiu, ziaristul Zsehransky István, Laura Pavel de la Facultatea de Teatru şi Televiziune şi subsemnata. Un juriu mai exigent ca altădată, mai obiectiv şi parcă mai puțin darnic. Important este să participi la o competiție, să te vadă lumea şi nu să câştigi neapărat un premiu.

Trupe româneşti.

Anul acesta „campion" a fost Teatrul Țăndărică din Bucureşti, care a deplasat o trupă numeroasă şi trei spectacole. Trei titluri din marea literatură, trei stiluri diferite de mânuire, trei viziuni regizorale inedite. Deschiderea festivalului a revenit spectacolului *Cei trei purceluşi*, ce aduce în prim-plan marioneta cu fire lungi şi pasarela, jocul *live*. O binevenită reîntoarcere la tradiție, într-o lume în care modernitatea şi tehnicile de sunet şi lumină sau cea digitală ne asaltează la tot pasul. Nu există spectacol de păpuşi care să nu apeleze la video proiector, laser, *black light*. Nu zic că este rău, e de mare efect, atrage, dar în acelaşi timp îi şi sperie pe copiii de vârstă foarte mică când se foloseşte în exces şi oboseşte ochiul. *Tom Degețel*, al doilea spectacol prezentat de „țăndărici", este un spectacol amuzant, cu mult umor şi care foloseşte din plin aceste tehnici. Cea de-a treia reprezentație din concurs a bucureştenilor a fost *Candid*. O "lecție" deschisă, plină de culoare şi farmec, „predată" într-un fel de esperanto. Cristian Pepino a gândit nuvela lui Voltaire în cheie parodică, gagurile curg unul după altul, iar actorii sunt plini de inventivitate, spontaneitate şi mânuiesc cu o dexteritate remarcabilă păpuşile din lemn şi care au expresie şi par vii. Fiecare interpret, în parte, dă un recital. Juriul a acordat acestui spectacol „Premiul pentru expresivitatea păpuşilor şi virtuozitatea

Scenă din *Dalu şi Tatu*

mânuirii lor". Un alt teatru care a înscris în concurs trei reprezentații a fost teatrul-gazdă, distins cu un „Premiu pentru varietatea şi calitatea repertorială adusă în festival". Primul spectacol al Secției maghiare a fost *Fârtații şi dracii*, pus în scenă de Ildiko Kovács şi care ni i-a prezentat pe Vitéz László şi Vasilache într-un dialog viu, colorat, plin de umor şi care a scos în evidență calitățile interpretative ale lui Gyorgy László, premiat pentru modul exemplar de mânuire. O altă propunere a teatrului „Puck" a fost *Búbocska*, regizat de Varga Ibolya. Ne plângem de ani buni că nu mai avem dramaturgie originală pentru copii şi iată că s-a găsit o soluție extrem de inspirată: dramatizarea unui roman, apărut anul trecut, al scriitorului Orbán János Dénes. Este povestea lui Búbocska, care se inițiază în „arta de a fi drac"; el străbate Iadul dar şi Pământul, se întâlneşte cu ființe ale Infernului, cu o vrăjitoare, pentru ca, în final, să devină mâna dreaptă a unui magician. Păpuşi interesante, un decor funcțional şi o poveste plină de haz. Am mai văzut *Albă ca zăpada* fără cuvinte, pentru că regizorul Decebal Marin şi-a propus să exprime prin imagini, gesturi şi păpuşi bogăția trăirilor, frenezia jocului. Copiii din sală ştiau povestea şi cu glas tare îngânau imaginile. Piticii au numele notelor muzicale, fiind extrem de expresivi şi de simpatici. Mi s-a părut foarte frumos rezolvat planul doi al poveştii, cel din palatul unde maştera interoghează oglinda prin folosirea de umbre, lucru ce a dat o undă de mister întregului spectacol. Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş a adus pe scenă un text de o mare poezie semnat de Nina Cassian şi intitulat *Ninigra şi Aligru*, regizat de Oana Leahu. Este povestea unor pui de tigru care s-au întâlnit în junglă şi s-au împrietenit. Este o pledoarie pentru prietenia adevărată care îi face pe cei

doi să treacă peste obstacolele ivite în cale. Păpuşi frumoase, un decor adecvat (semnat de Eugenia Tărăşescu Jianu), însă spectacolului i-a lipsit tocmai poezia. Secţia maghiară a prezentat *Vrăjitorul din Oz* regizat de Demeter Zsuzsa, cu decorurile şi păpuşile confecţionate de Haller József, foarte expresive, inventive şi colorate. Cunoscutul basm al lui L. Frank Baum are ritm (o menţiune specială pentru muzica lui Dull János), este tratată într-o cheie modernă, lucru observat şi de juriu, care i-a dat o „menţiune pentru restituirea unui text clasic." Teatrul „Vasilache" din Botoşani a prezentat *O minune într-un lan de soare*, pus în scenă de Ion Sapdaru. Am rămas uşor dezamăgită de spectacol şi de povestea neclară de dragoste dintre două sperietori, cu motivaţii cam trase de păr. Dorinţa de a fi prea poetici şi subtili duce, uneori, la rezultate negative care şterg atuurile ce le-ai putea citi printre rânduri. Despre spectacolul Teatrului de Animaţie din Bacău, *Stafia familiei Canterville*, ne-am pronunţat la vremea premierei, dar faţă de sediu a pierdut mult prin programarea la o sală mare, plină-ochi. Actorii au făcut eforturi să se facă auziţi, ţipând până la epuizare. Cel mai dejamăgitor spectacol a fost *Robin Hood*", prezentat de Teatrul „Prichindel" din Alba Iulia. Cristian Pepino, cel mai cunoscut şi iubit regizor de teatru de animaţie, autor al unor spectacole remarcabile, preocupat de tot ce este nou în domeniu (a fost primul care a folosit la noi *black light-ul*), inovator, a fost, probabil, într-o pană de inspiraţie. Trimiterile mult prea contemporane, lipsa păpuşilor, asemănarea cu celelalte două versiuni (cea cu studenţii şi cea de la Tăndărică), folosirea unor actori care nu prea aveau datele necesare au făcut ca spectacolul să treacă sub tăcere. Teatrul de Marionete din

Arad a prezentat *Vise colorate*, realizat de Bogdan Drăgulescu. O piesă ce a văzut Avignon-ul, dar care s-a „bâlbâit" tehnic pe scena Teatrului „Puck". Spectacolul este o înşiruire de numere, fără mare legătură între ele, cu multă beznă, fum, jeturi de lumini, ploi de stele, elemente de circ. Fascinant pentru micuții spectatori a fost să pipăie jetul de laser, să se joace şi să nu mai fie atenți la spectacol.

Trupe străine

Am urmărit cu interes o trupă franceză, în afară de concurs, Compania „L'Echo", care ne-a pus în fața unui text complicat, plin de poezie şi subînțelesuri, semnat de Emmanuel Vacca (un apropiat al lui Marcel Marceau), dar şi în fața unei actrițe fabuloase, Peggy Mahieu. Cu aspect de vrăbiuță (chiar şi avea ceva din Edith Piaf), dar cu o forță interpretativă vulcanică. Peggy Mahieu degajă umor, tandrețe, poezie, este mim, clovn, povestitor şi, ajutată de o muzică adecvată, *live,* şi de un joc de lumini inteligent, spune povestea lui Celestin, fratele lui Cupidon. Înger sau demon adorabil, care ne face să râdem sau să plângem în ritmul multiplei palete expresive, Peggy Mahieu a cucerit publicul după o oră şi jumătate de transpunere în pielea a 7–8 personaje diferite. Din Portugalia au venit doi clovni, Pedro Correira şi Antonio Oliveira cu spectacolul *Dulu şi Tatu*, povestea a doi frați care încropesc un spectacol de teatru-circ, interactive. Puştiul român pe care l-au ales partener din public a fost minunat. Speriat de ce i se putea întâmpla, fericit totodată pentru că el al fost alesul, Ionuț a avut reacții când neaşteptate, când previzibile. Pentru modul original de prezentare şi pentru inventivitatea lor, cei doi protagonişti au primit, spre totala lor surprindere, o „Mențiune pentru tinerețea fără bătrânețe a clovnului". Din Ungaria au fost prezente două trupe. Prima, cea a teatrului „Bóbita" din Pecs, a adus la rampă două actrițe, Illés Ilona şi Ujvári Janka, şi un spectacol fermecător prin simplitate: *Când eram fetiță*, care te duce cu gândul la lumea copilăriei, când poveştile erau la tot pasul, când fericirea bătea la uşă. Spectacolul, deosebit de viu, a primit un „Premiu pentru simplitatea şi ingeniozitatea jocului cu păpuşa şi obiectul animat". Teatrul de păpuşi din Budapesta a prezentat *Jurnalul unui şoricel*, regizat de Lénárt András. Un şoricel scrie un jurnal pentru urmaşi în care îşi povesteşte viața. Pleacă într-o călătorie plină de primejdii, într-o adevărată aventură a cunoaşterii, în care va întâlni prietenia şi dragostea. Interesant este modul impecabil în care tehnica 3D s-a împletit cu păpuşile pe mână mişcate din spatele unui paravan, lucru care i-a adus trupei budapestane o mențiune. Ca şi anul trecut, Teatrul Magisch din Olanda a încheiat festivalul într-o manieră impresionantă, cu o premieră mondială: *Cantos Animata.* Creat, regizat şi interpretat de Charlotte Puyk-Joolen (ajutată pe scenă de fiica ei şi din spatele scenei de soțul ei, Roel), spectacolul este o metaforă vizuală despre ciclurile vieții ca o transformare fără sfârşit a unor elemente fizice şi spirituale, în care suntem călăuziți spre o lume a subconştientului. Un spectacol intim, perfect realizat, care provoacă o tensiune magică între păpuşar şi public. Juriul a acordat un premiu special.

Pe lângă spectacole, un *workshop*, o reprezentație cu studenții Secției maghiare a Institutului de teatru din Târgu Mureş, am rămas cu bucuria întâlnirii cu Silviu Purcărete şi Helmut Stürmer la o repetiție la Teatrul Maghiar, cu „visele" teatrale ale Carmencitei, spuse cu timiditate în fața "magului" Purcărete, cu atmosfera destinsă de la masa juriului, mereu pus pe glume.

Monica Olivia GRECEA

MAN.In.FEST 3

Această ediție a Festivalului Internațional de Teatru Experimental MAN.In.FEST Cluj (21.10.2007–28.10.2007) a fost cea mai amplă şi de succes ediție de până acum. Asta în contextul unui festival aflat în plin avânt.

Titulatura de festival de teatru experimental lasă loc unor genuri de spectacole foarte diferite, având în comun mai degrabă plecarea de la experiment ca premisă de lucru, de unde şi structurile fluctuante şi teatralitatea subtilă. Prin urmare, au existat în principiu spectacole de teatru-dans şi *performance*, aşadar destul de puține producții care să poată fi relaționate cu spectacolul „convențional", cu care publicul de teatru clujean este obişnuit. Reacția sa entuziastă a validat necesitatea, chiar foamea de produse care accentuează/ explorează elemente spectaculare de obicei subsumate textului (cum ar fi mişcarea scenică, spațiul sonor).

Spectacolul *Shu Shu* al companiei Efrat Stempler din Germania investighează tema supravegherii şi a claustrării: dansatorii au ataşate pe costume camere video în miniatură, care transmit în timp real imaginile înregistrate, proiectate pe cei trei pereți ai construcției în sugestia unui cub în care aceştia evoluează. Relațiilor stabilite între ei – tensionate, cu pulsiuni de violență – li se opune alteori un colaj video, în care o clădire părăsită e populată de prezențele lor statice, lipsite de viață.

Machine a son, produs de compania Drift din Elveția, propune o abordare „sinestezică" a percepției lumii. Decorul este acela al unui laborator, în care trei cercetători studiază proprietățile obiectelor (de exemplu, ce sunet „defineşte" un castravete.). Pe un ecran se proiectează imaginile – captate în timp real – ale obiectului studiului, în timp ce un gramofon desprinde sunetul distinctiv al acestuia. Doi savanți înregistrează febril aceste date. Joaca se propagă, astfel încât munca ştiințifică este întreruptă de momente de dans şi muzică, excelente şi extrem de amuzante. Miza ludică este atinsă la final, când un moment de creație colectivă este întrerupt de „defectarea" succesivă a savanților.

Ioan Peter joacă în one-man-show-ul *Hamletule*, propriul său text, o parodie balcanică a personajului ultracelebru. Câteva date esențiale ale biografiei lui sunt adaptate la realitatea contemporană şi pestriță, într-o încercare de a critica vulgaritatea şi kitsch-ul pe care le cunoaştem atât de bine...

Don Quixote, epopeea Adei Milea, amestecă umorul cu sensibilitatea lirică. Împletitura de songuri cu dialoguri savuroase asigură participarea totală a publicului. O puternică încărcătură emoțională e degajată de relația profundă dintre Don Quixote şi adjuvantul său, Sancho Panza, într-o lecție despre valori fundamental umane.

Compania de dans Motus Danza din Italia îşi propune să realizeze prin *Confini* un spectacol-avertisment asupra flagelului conflictelor armate. Pe un „ecran" de plastic situat în spatele scenei se proiectează o imagine a unei plăci care denunță arderea unei biblioteci dintr-o zonă atinsă de război sau un gard de sârmă ghimpată, sugestii evidente ale temei. În rest, rolul său este de a indica diverse spații în care dansatorii încearcă să se refugieze, literal, prin secțiuni în „ecran"; intrând în spațiul virtual, apar efectiv în imaginile proiectate. De remarcat este corporalitatea lor expresivă, fragilitatea lor contrastând cu duritatea prezentă în proiecții.

Deja un obişnuit al Festivalului, compania Etxea din Franța revine în festival cu un *performance* la fel de provocator ca şi anul trecut, când miza pe receptivitatea publicului: goi, Frederic şi Gloria încercau să inițieze comunicarea cu spectatorii prin contact fizic, inițierea unei îmbrățişări căreia i se răspundea de fiecare dată pozitiv. În *Invertigo*, testează din nou limitele implicării spectatorilor: deja în sală când intră publicul, după o tăcere prelungită încep să îşi piardă echilibrul şi să cadă printre scaunele publicului, care – pariu

din nou câştigat – intervine pentru a-i sprijini. Comunicarea vie dintre cei prezenţi este exemplară pentru comuniunea cathartică ideală a participanţilor la un spectacol.

1704 al companiei Bradipoteater (San Marino) este o compoziţie în care exagerările şi grotescul sunt instrumente de critică a autorităţii şi dictaturii. Cuplul EL/EA pleacă de la o stare paradiziacă (îmbrăcaţi în alb, îmbrăţişaţi) pentru a descoperi arsenalul de obiecte asociate puterii, prin însuşirea cărora devin automat caricaturi. Alfred Jarry şi regele Ubu sunt o referinţă pentru jocul îngroşat şi îmbibat de grotesc al celor două personaje, în pandant cu încărcarea progresivă a scenei cu obiecte cazone, semne ale exceselor puterii.

Mnemosine este un spectacol despre memoria subiectivă şi mecanismele ei. Înainte ca cei doi performeri să înceapă spectacolul, publicul este integrat şi el în structura mnezică: în grupuri de aproximativ 20 de persoane, spectatorii se aşază în primele rânduri, sunt rugaţi să închidă ochii şi aud un sunet asemănător unui gong; sunt rugaţi apoi să pronunţe, după un scurt interval de gândire, la un semnal dat, primul cuvânt sugerat de sunetul respectiv, urmând ca la finalul reprezentaţiei să fie proiectate imagini cu „simfoniile mnezice" spontane create de coprezenţa spectatorilor.

Slovenia este reprezentată de Fourklor prin *Rusty Trompets*, un spectacol de mişcare dinamică, în care spaţiul scenic este folosit în totalitatea lui. Cilindri metalici, o construcţie asamblată din bare de metal, o pârghie sunt câteva elemente pe care trupa le foloseşte pentru testarea limitelor corporalităţii. Pe scheletul de metal dansatorii se preling ca nişte păpuşi, barele foarte lungi, greu de controlat, îi obligă să acţioneze în echipă, să se susţină, să se joace cu echilibrul şi dansul, într-un ritm nebun, pe care îl menţin până la final."

Trupa de dans Dialogue Dance Company din Rusia îndreptăţeşte aprecierea de care se bucură dansul rusesc. Având o minimă structură narativă (un personaj este bântuit de emanaţii ale psihicului său, respectiv patru dansatori), spectacolul *Trecutul continuu* reuşeşte, prin coregrafia şi coloana sonoră aproape hipnotică, să inducă o stare similară transei. Deşi trupa este formată din amatori care s-au reprofilat spre dans, expresivitatea lor corporală este impresionantă. Kostroma Drama Theatre, care include o parte dintre dansatorii trupei Dialogue Dance Company, propune în *Vizitatorul de piatră* un amalgam de genuri (inclusiv operă rock) şi surse dramatice (mitul faustic fiind una dintre ele), pe muzică de Marilyn Manson şi Goran Bregovic, folosind proiecţiile video ca un complement al decorului, pentru a sugera spaţii în care se petrece acţiunea.

Voltes, suită de solo-uri coregrafice concepute de Catherine Diverres şi executate alternativ de două dansatoare, recurge exclusiv la graţia corpului feminin. Prezenţa face inutil orice accesoriu. În *Voltes*, deşi coregrafiile au fost create pe parcursul a mai mulţi ani, există o continuitate dată de atmosferă. Femeile în rochii lungi şi coregrafia fluidă transmit stări şi sentimente înecate în falduri temporale, ca o durere difuză şi permanentă. *Voltes* e o experienţă interioară dansată, receptată ca stare.

O nouă ipostază a mitului lui Oedip provine chiar din spaţiul său de origine: Compania Dilos Theatre & Dimitra Chatoupi (Grecia) recreează atmosfera solemnă a reprezentaţiilor antice prin tobele aferente fiecărui personaj (plus un set profesional suplimentar); nu există diferenţiere prin costum (actorii poartă cu toţii paltoane negre) sau alte elemente de decor. Muzicalitatea textului (în limba greacă), mişcarea scenică minimală şi punctarea momentelor-cheie prin percuţie focalizează atenţia asupra dimensiunii ritualice, transmisă sonor.

Pe final, din nou dans: Compania Vertedance din Cehia prezintă două coregrafii concentrate. *Silentalk* şi *Through the bottle neck*, ambele lucrate şi interpretate de cele două dansatoare ale Companiei, reuşesc să armonizeze corporalităţile diferite ale acestora; diferenţele de înălţime sunt reflectate în diferenţele de mişcare scenică, fără ca acest lucru să pară disonant. Coregrafiile construiesc un duet care analizează temele comunicării şi singurătăţii într-un mod foarte simplu şi sincer: ploaia, simbol al tristeţii, este până la urmă confruntată.

Meritul cel mai mare al Festivalului, dincolo de orice analiză valorică, este acela de a aduce în România produse „proaspete" de dincolo, aparţinând unor culturi mult mai familiarizate cu experimentul. Deşi trăim într-o societate în care termenul de „avangardă" este demodat, permeabilitatea la nou este un semn de sănătate şi normalitate artistică.

Sibiu - *Capitală Culturală Europeană*

Elena-Maria ŞORBAN

Obsesii personale confirmate în teatru

Don't look back este un eseu de teatru alternativ pe tema Orfeu şi Euridice. Autorul proiectului, **Tristan Sharp**, l-a recreat în varii spaţii europene. Am participat la varianta din Primăria sibiană, realizată cu concursul Teatrului Gong, în cadrul manifestărilor generate în Capitala Culturală Europeană. Un spectacol în care oamenii pornesc câte trei şi identificaţi, într-un parcurs iniţiatic... O sală în care te poţi crede în casa lui *miss Havisham* din *Marile speranţe*..., o altă sală plină de certificate de stare civilă, în care numele nu sunt decât inutilităţi birocratice..., o trapă unde sunt închisă, iar deasupra un semen se roagă pentru odihna sufletului meu..., proiecţii (cu sepia) în care plutesc pe ape mâloase, dusă de barca lui Charon..., un răgaz violonistic (*live*) de aleasă ţinută muzicală..., lifturi, scări şi coridoare întunecate, până la sala mare, scăldată în lumina a sute de lumânări care taie răsuflarea (la propriu şi la figurat). Ieşire la aer, când nu mai sunt coautor şi coactor, ci cronicar sau critic, cu putinţa de a consemna impresii într-un registru de onoare! De multe ori mă credeam Euridice în Infern, acum am şi fost... Şi am învăţat ca infernul este atunci când priveşti în urmă, fie din nefericirea actuală la fericirea trecută, fie la trecutul nefericit din fericirea prezentă. Condiţia fericirii, chiar în aparenta nefericire, poate fi: „*Don't look back!*" Un spectacol de stări şi sugestii, datorat unui ambient excelent pus în slujba ideii propuse, un spectacol de sinteză a elementelor diferitelor arte şi, nu în ultimul rând, un spectacol de echipă în care m-am integrat, în calitate de *con*sumator!

Macbeth de Shakespeare, tot la Sibiu, cu compania japoneza „**Theatre du sygne**". Şi aici îmi regăsesc, dintre obsesii, convergenţa a două dintre ele. Niciodată nu am înţeles – pentru că nu am reuşit să accept – acea poveste din Extremul Orient, în care nevasta îl încuviinţa pe bărbat, că porumbelul văzut e negru, iar corbul e alb. Şi tânjind să am înţelegere în cuplu, o invidiam chiar pe Lady Macbeth. Cu acest spectacol, am înţeles (dar tot nu am ajuns încă să accept) cum e cu albul şi cu negrul între membrii cuplului. Cine altcineva este Lady Macbeth, decât o soţie care împlineşte aspiraţiile negre ale consortului? O orientală care spune, cu ochii închişi, că negrul crimei are strălucirea măririi visate de soţul ei? Şi atunci cum e cu *yin* şi *yang*?... Răspunsul este poate acela că nu există bine şi rău numai dacă avem criterii morale şi dacă le aplicăm! Un spectacol alert, cu un discurs cursiv la fiecare actor (chiar fără a avea habar de limbă, a fost evident). Un spectacol care, deşi cu tăieturi faţă de textul originar, are rotunjimea întregului, asigurat prin manifestarea proporţiilor secţiunii de aur (65 de minute până la înfăptuirea crimei plus 35 de minute pentru declin). Un spectacol în care decorul – mulţime de rufe puse la uscat – sluşeşte ideea implicării, afirmându-mi: rufele spălate în familie se usucă în public! Iar petele de sânge nu pot fi niciodată spălate complet...

Oedip rege de Sofocle în versiunea companiei de teatru **DILOS Drama School Dimitra Chatoupi** din Grecia, în regia, coregrafia şi cu corurile de Thod Espiritou – la Cluj, în cadrul Festivalului de Teatru **AntrAct**. Obsesia mea de a vedea o tragedie antică greacă. Obsesia de a simţi pe viu, ceea ce l-a impresionat pe George Enescu, atunci când a ales mitul Oedip. Am trăit un spectacol în care declamaţia în limba greaca a comunicat metalingvistic. În care am regăsit patetismul dintotdeauna al unei rostiri teatrale, care rostire m-a caracterizat de când mă ştiu. Fiindcă am gustat teatrul din copilărie şi credeam că aşa e normal să vorbesti şi să trăieşti: cu patos (şi câtă durere mi-a adus aceasta din partea celor prozaici)... Şi cât de târziu am descoperit că vorbirea declamată patetic nu e „normală", şi nu am reuşit să îmi schimb stilul... Ce bine că l-am regăsit acum, în autenticitatea sa! Cu atât mai convingător, cu cât declamaţia era permanent însoţită de muzică, o muzică vie, percutantă (cum am mai întâlnit numai la Iosif Herţea) – aici, generată improvizatoric de percuţiile lui Nikos Touliatos, cu vrednica subintitulare de „oracol percutant despre Oedip". Da, îmi regăsesc obsesiile în teatru, dar mai ales efectul catartic este, pentru mine, realitate!

Ksenia RAPPAPORT, Sergei KURISHEV
în *Unchiul Vanea* de Cehov (Maly Drama Theatre, Sankt Petersburg)

Vlad IVANOV şi Maia MORGENSTERN în *Lysistrata* de Aristofan

Delia VOICU

„Beau-rêve"

Un tramvai numit dorință – sosit de la Moscova – a încheiat Festivalul Teatrelor Europene găzduit în acest an la Sibiu, între lunile septembrie şi noiembrie.

Regizoarea Henrietta Ianovskaia a plasat legendara dramă a lui Tennessee Williams într-un spațiu „globalizat", o periferie populată de imigranți – asiatici, africani, est-europeni. În această lume predestinată existenței marginale descinde, încărcată de bagaje, o tânără grațioasă şi pedantă, desprinsă din galeria feminină a anilor '60: *Blanche Dubois.* Ajunsă în casa modestă a surorii sale, *Stella Dubois*, ea îşi instalează imensul porte-garderobe în care şi-a rânduit toalete, accesorii, fotografii, scrisori de dragoste îngălbenite, legate cu fundă şi... rochia de mireasă.

Blanche îi mărturiseşte surorii ei motivele acestei vizite neaşteptate: nevoită să achite creditele angajate pentru îngrijirea părinților bolnavi, pierduse casa familiei, o proprietate impunătoare, ce se numea, simbolic, „Beau-rêve"; era deprimată de dispariția lor şi de toate loviturile vieții. În ciuda disperării şi a suferințelor amorțite în alcool, aflată pe panta autodistrugerii, *Blanche* speră totuşi în şansa unui alt început. Şi, pentru o clipă, acesta se conturează prin apariția lui *Mitch*, pe care îl cucereşte cu sensibilitatea şi cultura ei şi căruia îi împărtăşeşte drama trăită: se căsătorise în adolescență cu un tânăr fermecător, de aceeaşi vârstă cu ea, de care se îndrăgostise în pofida lipsei de caracter, a tensiunii misterioase mereu prezente între ei şi, mai ales, în ciuda nevolniciei lui senzuale. Descoperise curând că bărbatul iubit era homosexual. Sentimentul vinovăției pe care i-l trezise disprețul arătat de *Blanche* îl făcuse să se sinucidă. Tristul debut sentimental o traumatizase, declanşându-i deriva. Se prostituase, căutând cu disperare să scape de umbra fostului ei soț în brațele primului venit. Această parte de adevăr, tăinuită tuturor, e demascată de *Stanley*, cumnatul său, un polonez necioplit şi brutal, de care se leagă ambiguu. Acesta o şi violează, experiență care o îmbolnăveşte definitiv. Odată cu viața lui *Blanche*, se năruie şi viața *Stellei.* Chiar în momentul în care copilul lor soseşte pe lume, dragostea pentru *Stanley* dispare. Ea devine centrul tragediei, regia insistând asupra acestui unghi. Figurile celor două surori – cândva copile răsfățate ale unei familii fericite şi nobile – se descompun treptat, luând chipul dezastrului. Educate pentru un viitor însorit, ajung să cunoască mizeria vieții, viciul, violența, sărăcia şi vulgaritatea.

Jocul actorilor e pătruns de energia realismului autentic. *Stella* (Ekaterina Alexandruchikina) şi *Stanley* (Igor Balalaev) sunt uniți de o irezistibilă atracție erotică ce face să dispară marile diferențe sociale dintre ei. Lui *Blanche* (Marina Zubanova) îi revine o partitură complexă, cuprinzând disimulare şi disperare, iluzii şi deznădejde ce merg până la nebunie. Un final sub spectrul shakespearian al Ofeliei, din care citează dialogul cu florile, o eşuare poetică, anunțată de năluciri cehoviene – ivirea, în grădină, a răposatei sale mame, înveşmântată în alb.

Scenografia – ingenioasă prin decorul constructivist semnat de Serghei Barkhin, cu o organizare spațială largă şi o desfăşurare a planurilor pe înălțime – este mai puțin reuşită în privința costumelor realizate de Svetlana Logofet. Chiar

dacă încearcă să compună plastic *kitsch*-ul suburbiei, ele par aduse direct de pe tarabe, fiind sărace ca sugestie şi, mai ales, ascenice. Nici muzica (arii de operă cântate de Nana Mouskouri) nu izbuteşte să redea universul interior rafinat al eroinelor. În schimb, un accent de emoţie artistică este adăugat de coregrafia lui Eduard Trukhmenev. În dansul delicat, evocator al unui joc naiv din copilărie, cele două surori trăiesc din nou, pentru câteva clipe, nostalgia paradisului numit odată „Beau-rêve"...

Teatrul Noua Generaţie, din Moscova – Un tramvai numit dorinţă **de Tennessee Williams. Traducerea: Vladich Nedelin. Regia: Henrietta Ianovskaia. Decorul: Serghei Barkhin. Costumele: Svetlana Logofet. Coregrafia: Eduard Trukhmenev. Cu: Ekaterina Alexandruchkina, Igor Balalaev, Vladislav Dologorukov, Dmitry Zhuravlev, Marina Zubanova, Elena Lyadova, Pavel Poymalov, Olga Ponizova Dmitri Suponin, Eduard Trukgmianiou, Kang Kyungdong, Kim Myong Hee, Kim Sun-Kwon, Lee Nam Hee, Lee Sung Hun, Seo Hye Suk, Hong Young Jun. Data reprezentaţiei: 26 noiembrie 2007.**

Marina ZUBANOVA

Doina PAPP

Cu profil bine definit

Printre cele mai bine profilate festivaluri de teatru din țară, **Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Braşov** pare preocupat nu atât de ierarhizarea valorică a contribuțiilor în domeniu (deşi e competitiv), cât mai, degrabă, de întreținerea unei dezbateri pe această temă extrem de importantă. Selecția spectacolelor vizează, aşadar, în subsidiar, problema repertoriului de actualitate, dacă prin *dramaturgie contemporană* înțelegem piese cu subiecte şi personaje de acum, oferindu-ne un eşantion reprezentativ al unei stagiuni. Afişul festivalului e completat şi cu alte activități, îndeosebi editoriale, precum susținerea tipăririi şi a lansării unor volume de dramaturgie, preocupare devenită, aici, o tradiție. Acest teritoriu e acoperit în mod constant, în ultima vreme, de colecțiile de profil ale Fundației Culturale „Camil Petrescu". Dacă ediția de acum doi ani a Festivalului a lansat pe piață o antologie de texte dramatice din literatura spaniolă, iar cea de acum un an a prefațat (printr-o serie de spectacole-lectură) apariția unui nou volum de dramturgie a lui Samuel Beckett, anul acesta Andreea Dumitru, coordonatoarea colecției s-a aplecat asupra zonei portugheze, antologând, în culegerea *Teatru contemporan portughez,* nu mai puțin de şapte autori. Unul dintre ei – Carlos J.Pessoa – a fost chiar prezent la Braşov, prin implicarea Ambasadei Portugaliei la Bucureşti şi a Institutului Camoes. Participarea sa la colocviul pe tema teatrului contemporan portughez a fost un adevărat eveniment, întregit de spectacolul-lectură cu piesa colegului său de antologie Pedro Eiras, *Scrisoare către Casandra*. În regia lui Claudiu Goga, aceasta din urmă a fost mai mult decât o lectură, nu doar pentru că a beneficiat de un ambient vizual-sonor conceput special în sala Studio a Teatrului „Sică Alexandrescu", cât, mai ales, pentru că cei doi actori (Maria Gârbovan şi Demis Muraru) şi-au studiat rolurile în repetiții anterioare, realizând o lectură asumată a acestei piese inspirată de traumele psihologice ale războiului din Irak. În plus, structura ei epistolară s-a potrivit cu spațiul intim al studioului, iar spectacolul a servit ca bază de discuție cu privire la temele din dramaturgia contemporană care, iată, nu ocolesc nici cea mai ferbinte realitate. Confesiunea soldatului către iubita lui şi, mai ales, analiza aproape freudiană din răspunsul fetei, care pune sub lupa suspiciunii fiecare cuvânt al acestuia, dau textului un suspans şi un ritm interior special, în ciuda aparentei monotonii a schimbului de scrisori. Dincolo de această lectură, întâlnirea cu dramaturgia şi teatrul portughez, prin intermediul unui mesager atât de important (Carlos J. Pessoa este nu doar autor dramatic, dar şi directorul unei companii independente numită Teatro da Garagem şi profesor la Academia de Teatru din Lisabona), a fost deosebit de utilă. Pe lângă informațiile teatrale, au fost invocate asemănările dintre istoriile şi culturile celor două țări, Portugalia şi România, precum şi deosebirile în parcurgerea drumului spre integrarea în Uniunea Europeană, după anii de dictatură (care la portughezi s-au încheiat în 1974, prin răsturnarea lui Salazar.) În ceea ce priveşte volumul dedicat dramaturgiei lusitane, prefața aplicată a criticului Paulo Eduardo Carvalho conține datele necesare despre autorii antologați (activi între 1991 şi 2006) şi o analiză în context european a dramaturgiei contemporane din Portugalia, care, potrivit prefațatorului, e racordată la realitatea dinamică şi provocatoare a prezentului „*Între aproape clasicele texte ale dramaturgiei portugheze precum* Niciodată nimic de la nimeni *şi* Un băiat din Lisabona *de Jorje Silva Mel – piese în care irump două moduri deosebite de viață din Lisabona – şi propunerile mai recente ale diferitelor generații*

Audiția de A. Galin

de dramaturgi (unii mai tentați de problemele contextului global, alții mereu lansați în căutarea unor mijloace de reprezentare a relațiilor mai familiare publicului portughez, ansamblu textelor reunite în această antologie asigură o surprizătoare demonstrație a felului în care, într-un chip atât de divers şi cu felurite consecințe artistice, scrisul pentru teatru din Portugalia a reuşit să chestioneze lumea pe care o avem", conchide Paulo Eduardo Carvalho. Antologia a fost realizată cu contribuția catedrei de specialitate de la Institutul de Limbi Străine şi a unui grup însemnat de traducători: Simina Popa, Cristina Drăghici, Andreea Davidoiu, Adriana Coman şi Ana Maria Mihăilescu, care au asigurat versiunile româneşti ale textelor dintr-o limbă nu foarte la îndemână.

Tot despre „chestionarea lumii pe care o avem" ar trebui să fie vorba îndeobşte şi în ceea ce numim dramaturgie contemporană, iar spectacolele din Festival au adus argumente în acest sens. Unele mai puternice, altele mai firave. Cele mai impresionante voci vin, se pare, din spatiul ex-comunist. Autori ca bulgarul Hristo Boicev, macedoneanul Dejan Dukovski, rusul Aleksandr Galin, dar şi românii Matei Vişniec sau Ştefan Caraman propun teme fierbinți despre identitate spirituală şi destin, aşteptare sau iluzie într-o poetică a tragicomicului încă insuficient cercetată. *Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski, în excelenta regie a lui Cristian Juncu, o piesă cu referire la tragedia popoarelor din fosta Iugoslavie, este cel mai grăitor exemplu al modului în care un text de teatru şi un spectacol pot să aducă istoria mai aproape, convertind dramele personale în teme de interes general. Spectacolul teatrului braşovean – printre cele două, trei bune ale Festivalului – a fost nu doar tulburător prin adevăr şi emoție dar şi riguros, evitând capcanele retorismului sau vulgaritatea, acolo unde subiectul o presupunea. La fel, *Colonelul şi păsările,* după piesa *Colonelul pasăre* de Hristo Boicev, în regia lui Alexandru Dabija, vorbeşte în termenii unei farse amare despre „iluzia" integrării europene. În ambele spectacole, trupa braşoveană a

Hamletmachine de Heiner Müller

excelat, impunând prin creații actoricești relevante o galerie de tipuri memorabile. Bianca Zurovski, Viorica Geantă-Chelbea, Codruța Ureche, Mihai Bica, Vlad Jipa, Mircea Andreescu, Marius Cordoș sunt nume care se impun din primul moment.

Cu o carieră strălucită pe scenele din România, piesa *Audiția* de Aleksandr Galin a atras și atenția Teatrului Național din Iași unde regizorul Claudiu Goga și scenograful Ștefan Caragiu au realizat un spectacol direct și percutant despre deruta și lipsa de orizont din lumea postcomunistă. Tonul e grotesc, femeile, care se prezintă la audiție pentru un loc de muncă în trupa unui impresar japonez, sunt descrise caricatural, la fel ca și soții lor, cei care vor să le recupereze nu înainte de a-și plânge soarta în recitaluri înecate în vodcă și sudălmi. Comicul involuntar ascunde drame profunde, lucru greu de redat și pe care, în spectacolul ieșean îl reușesc mai ales cuplul intelectualilor (Doina Deleanu,Constantin Puşcaşu).

Teme politice tratate direct sunt și în piesa lui Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavi mintali,* care a generat la Teatrul Național din București un spectacol, din păcate, fără forța necesară subiectului. Întâlnirea *scriitorului Iuri Petrov* (Claudiu Bleonț) cu nebunii (?!) din sanatoriul unde e trimis să contribuie la spălarea creierelor nu exprima convingător halucinanta alienare trăită sub comunism. Spectacolul e indecis. Între realism și suprarealism, subiectul se diluează, iar personajele își pierd substanța.

Piesă de esență poetică, cu o idee generoasă, *Colonia îngerilor* de Ștefan Caraman imaginează un loc unde supraviețuiesc în libertate bolnavi incurabili împăcați cu soarta. Aici vin să „guste" curiozitățile pe care aceștia le oferă și alți marginali precum cântăreața ratată, bătrânul bogătaș canceros, un cuplu marital anodin sau tineri petrecăreți. Peste toți și toate se întinde umbra morții și un dezarmant sentiment al solidarității în suferință. Textul conține premisa metafizică și teatralitatea unui spectacol posibil, mai ales că meneurii, bătrânul Mihăiță și tânărul Gavril, schimbă

Viorica GEANTĂ-CHELBEA şi Bianca ZUROVSKI
în *Colonelul şi păsările* de H. Boicev

cu resursele lor ludice drama în comedie. Regizoarea Nona Ciobanu şi colaboratorul ei, Iulian Bălţătescu, scenograf şi autor al unei concepţii multimedia ofertante, nu găsesc însă cheia şi tonul care să fie potrivite cu atmosfera din această colonie a unor îngeri decăzuţi la propriu. Morbidă, plictisitoare şi, pe alocuri, ininteligibilă, montarea Teatrului Mic produce mai degrabă stupoare, mai ales că beneficiază de prezenţa în distribuţie a unor vedete ca Mitică Popescu, Alexandru Repan, Cristian Iacob.

Nici spectacolul de la Naţionalul clujean, cu piesa lui Patrick Marber, *Don Juan în Soho* (regia Andrei Şerban), nu e de talia numelor care s-au angajat să o aducă pe scenă. Într-o pauză de creaţie, probabil, ilustrul regizor, privind indecis şi pe undeva scârbit destinul contemporan al ilustrului personaj, nu ne-a transmis decât aceste sentimente de discreditare totală. Am regretat pentru şansa ratată a unui actor de talia lui Cornel Răileanu, care părea să fi pus mâna pe un rol mare. În periferia destrăbălată, unde evoluează talentul lui, nu avea nicio şansă. (Şi ce rol a făcut în *Pescăruşul*!, tot al lui Andrei Şerban.).

O trupă independentă, care se impune tot mai răsunător, Teatru 74 din Târgu Mureş, condusă de Nicu Mihoc, a fost la Braşov cu spectacolul *Geniul crimei*, text de George Walker, regia Theodor Cristian Popescu, scenografia Andu Dumitrescu. Personal, nu am agreat modul excesiv de a face parodie folosit în spectacol. Interpreţii se războiesc aici cu clişee din domeniu şi nu pun în loc decât un discurs răsuflat spus la sfârşit, pe întuneric, de patronul hotelului (unde se desfăşoară acţiunea), cel mai comic în mahmureala lui delirantă – compoziţie remarcabilă a lui Theo Marton. După reacţia publicului, cred că nu m-am înşelat, fiindcă luarea temelor grave în răspăr a avut efect invers decât cel pe care, cu siguranţă, a scontat regizorul.

Mărturisesc că am aşteptat cu mare nerăbdare spectacolul Cătălinei Buzoianu, după Mircea Cărtărescu, realizat într-un atelier complex de creaţie la Teatrul Naţional

din Timişoara. Dar *Visul* văzut în reprezentaţia de la Braşov a rămas în afara fiorului nostalgic al evocărilor din proza romancierului, a paradisurilor pierdute, trăite sau imaginate, după care suspinam citindu-i cărţile. Impulsul spre joc şi lumi închipuite s-a consumat la suprafaţă, într-o joacă forţată de-a copilăria, fără rigori spectaculare şi coerenţă a imaginilor. Doar câteva momente, prea puţine, au impus seducţia unor năluciri cu care marea regizoare conviețuieşte atât de bine. De ce n-au urmat-o şi cei de pe scenă? Greu de spus şi de înţeles.

Foarte harnica Iarina Demian prin compania sa, în colaborare cu ARcub şi Teatrul de Comedie din Bucureşti, a prezentat o piesă cunoscută a nu mai puţin cunoscutului comediograf şi scenarist american Neil Simon, *Biloxi Blues*. Dialoguri inteligente, situaţii bine găsite, psihologii studiate. Toate au produs efectele scontate, publicul aplaudând satisfăcut această producţie modestă despre viaţa în armata americană, cu reflexele ei cuvenite în plan moral şi uman. Prezenţa pe afiş a lui Tudor Chirilă a fost o atracţie în plus, de un succes considerabil bucurându-se şi tânărul Bogdan Cotleţ, care se impune tot mai sigur prin farmecul său personal.

În fine, afişul Festivalului a căutat să satisfacă şi gusturi estetice mai rafinate, invitând *Hamletmachine* al Teatrului Odeon, spectacol după textul scriitorului german Heiner Müller. Regizorul Dragoş Galgoţiu a ales să reprezinte acest eseu filosofic despre nonconformişti, cu clare aluzii la revoluţionari, prin intermediul imaginilor în mişcare. Spectacolul este, altfel spus, mai mult opera scenografilor Andrei Both şi Doina Levinţa, alăturându-se contribuţia esenţială a coregrafului Răzvan Mazilu. Puţinele vorbe rostite îi revin lui Marius Stănescu, ce are o impecabilă ţinută a inevitabilului simbol. Elegant, distins, calofil *Hamletmachine* e şi un exerciţiu de virtuozitate plastică, provocator pentru interpreţi.

Ce-a lipsit Festivalului în acest an lipseşte în general şi de pe scenele noastre. Piese mai senine, comedii deştepte, spectacole înălţătoare. Rămâne de cercetat dacă aşteptările publicului braşovean, cei care mi-au inspirat observaţia de mai sus, şi care care a umplut seară de seară până la refuz sala de 800 de locuri a Teatrului „Sică Alexandrescu", poate schimba cu ceva situaţia. Cum succesul de stimă nu coincide tot timpul cu succesul de public, mă întreb dacă această dihotomică categorisire n-ar trebui luată în calcul chiar de către juriu.

*

Juriul, format din Ludmila Patlanjoglu (Preşedintele Juriului), Doina Papp, Luana Drăgoescu, Mircea Diaconu, George Ivaşcu a acordat următoarele Premii, la ediţia XIX a Festivalului de Dramaturgie Contemporană, Braşov:

Premiul pentru scenografie

ANDREI BOTH (decor) şi DOINA LEVINTZA (costume), pentru scenografia spectacolului ***Hamletmachine*** de Heiner Müller, Teatrul Odeon, Bucureşti

Premiul pentru cea mai bună actriţă, ex aequo

BIANCA ZUROVSKI, pentru rolul *Tereza* şi VIORICA GEANTĂ-CHELBEA, pentru rolul *Mata-Hari* din spectacolul ***Colonelul şi păsările*** de Hristo Boicev, Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov

Premiul pentru cel mai bun actor

VLAD JIPA, pentru rolurile: *Colonelul,* din spectacolul ***Colonelul şi păsările*** de Hristo Boicev şi *Sveto*, *Mane* şi *Paznicul* din spectacolul ***Butoiul cu pulbere*** de Dejan Dukovski, Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov

Premiul pentru regie

CRISTI JUNCU, pentru regia spectacolului ***Butoiul cu pulbere*** de Dejan Dukovski, Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov

Premiul special al Juriului

RĂZVAN MAZILU, pentru coregrafia spectacolului ***Hamletmachine*** de Heiner Müller, Teatrul Odeon, Bucureşti

Marele Premiu

Spectacolul *AUDIŢIA* de Aleksandr Galin, Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri", Iaşi

Galați

Oltița CÎNTEC

Câte fețe are comicul?

La Galați, de 19 ani încoace, în fiecare toamnă se râde. Se râde sănătos, catarctic, sub emblema **Festivalului Național de Comedie** (14–21 octombrie, în 2007), pe care Primăria municipiului şi Teatrul Dramatic "Fani Tardini" din localitate îl organizează cu perseverență. E unul dintre evenimentele consacrate şi aşteptate nu numai de urbe, care capătă o animație deosebită în săptămâna reuniunii, ci şi de teatrele din țară care au în repertoriu comedii. Oferta e generoasă, întrucât, se ştie, comedia e calea cea mai sigură (nu şi cea mai simplă!), către sufletul publicului. De aceea, alcătuirea unei selecții şi a unui program al festivalului nu e o treabă facilă. Pentru că la Galați trebuie să se râdă... serios. Aşa că o echipă mică, dar eficientă, a trudit temeinic la găsirea celor mai tentante spectacole de gen. Selecționerul Natalia Stancu a urmărit o binevenită varietate a formulelor de comic, alcătuind un program pentru toate aşteptările şi gusturile: de la feeria încurcăturilor pe teme de dragoste din *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare (Teatrul "Maria Filotti" Brăila), la feeria populară cu tentă politică din *Sânziana şi Pepelea* de Vasile Alecsandri (Teatrul Național Bucureşti); de la umorul absurd din *Ionesco – cinci piese scurte* (Teatrul Odeon Bucureşti) şi *Cântăreața cheală* (Teatrul Municipal "Traian Grozăvescu" Lugoj), la umorul cinic, uşor morbid din *Suflete moarte* după Gogol (Teatrul "Mihai Eminescu" Botoşani); de la comicul spumos din *Revizorul* de Gogol (Teatrul de Comedie, Bucureşti), la cel care ridiculizează ca să îndrepte din *Întâmplări dintr-un oraş cu proşti* de Moshe Gherşenzon (Teatrul Tineretului Piatra Neamț) ori la cel frust, de sorginte folclorică din *Sperietoarea* (Teatrul Tandem Piatra Neamț). S-a râs în doze şi în stiluri diferite: de la zâmbet abia schițat, la râs cu lacrimi, în cascadă. Dar de fiecare dată, după ce declicul s-a făcut, iar comicul şi-a epuizat efectul, simțeai în atmosfera sălii de spectacol nevoia de meditație. Căci ce alt rost poate avea râsul dacă nu să relaxeze, firesc, dar şi să provoace privitorul, să-l aducă în situația să gândească la ceea ce a văzut şi să-şi pună întrebări în legătură cu ceea ce a văzut. Altfel, doar "ne râdem" şi asta nu mai e suficient!

Teatrul-gazdă a deschis suita reprezentațiilor cu premiera *Improvizația de la Galați*, "satiră teatrală după texte de Jean Giraudoux, Tasnadi István, Molière, Shakespeare, Corneille şi Jean Variot", în direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză. Viciul fundamental al spectacolului e unul structural: scenariul croit de V.I. Frunză e un colaj inegal pe momente, prea amestecat ca susținere dramaturgică. Fragmentele alese propun o introspecție teatrală, un soi de privire

Scenă din *Ionesco – cinci piese scurte*
de Eugen Ionescu (Teatrul Odeon)

pe care teatrul o trimite către sine însuşi. E o încercare de poetică a regizorului, poetică elaborată apelând la texte din alte epoci, dar şi dintr-a noastră, care se colează foarte bine pe realităţile de acum şi de aici, dovedind, destul de fatalist, că mare lucru nu s-a schimbat în domeniu. Raporturile dintre artişti, dintre aceştia şi stat/finanţator, dintre creatori şi critici, problemele învăţământului artistic sunt toate abordate în spectacolul lui V.I. Frunză. Din păcate pentru toată lumea, cu prea multe lungimi (care vin din alcătuirea decupajului textual), cu monotonii, cu inegalităţi deranjante între diferite secvenţe şi între actori (Alin Florea şi Emilian Oprea au fost cei care-au strălucit).

Într-un top personal, în fruntea listei aş aşeza reprezentaţia Teatrului Odeon, *Ionesco–cinci piese scurte* de, evident, Eugen Ionesco. Inventiv regizoral (Alexandru Dabija), lucrat cu o minuţiozitate care merge până la accentul din fiecare replică rostită şi până la fiecare gest al actorilor, spectacolul e o bijuterie la care, ca privitor, râvneşti. Tonalitatea unitară, jocul bine strunit al interpreţilor, ideea scenografică atât de generoasă în amenajarea spaţiului teatral, cele câteva intervenţii ale muzicii Adei Milea conferă montării un "ceva" uşor straniu – doar e teatru al absurdului! –, care individualizează propunerea şi ţi-o livrează fără artificii inutile.

"Chapeau bas!" celor ce au organizat Festivalul Naţional de Comedie (directorului Vlad Vasiliu, secretarului literar Mona Sandu) care, în ciuda faptului că sala proprie se află în lucrări de restaurare şi au jucat într-un spaţiu de împrumut (Casa Studenţilor), i-au răsfăţat pe gălăţeni şi pe invitaţi cu şapte zile de comedie de cea mai bună calitate.

Piteşti

Mircea GHIŢULESCU

„Teatrul de studio" în versiunea Piteşti 2007

Festivalul teatrelor de studio de la Piteşti a devenit **Davilastudiointerfest.** Cum ar veni: Festivalul Internaţional de Teatru Al. Davila. E o idee bună, mai ales că Al. Davila a scris şi a pus în scenă la Cotroceni mici piese de studio, între care şi debutul său cu „bluetta" *Le Cotillon.* O scurtă recapitulare a celor mai importante momente ale Festivalului ne duce cu gândul la ***Năpasta*** de I.L. Caragiale de la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea. Spectacolul lui Adran Roman părea un film rulat pe repede, partea psihologică a dramei care trebuia lucrată cu încetinitorul fiind omisă. Laurenţiu Stratan, distribuit în rolul învăţătorului *Gheorghe*, era numai bun pentru Rică Venturiano, aşa cum interpretul lui Ion (Radu Constantin), chiar dacă juca în *Regele petrece* de Hugo rolul lui Quasimodo era mai bun în Tipătescu. Mai plauzibil părea Doru Zamfirescu în *Dragomir.* Adrian Roman a pus în scenă un rezumat din *Năpasta* şi nu o sinteză a piesei.

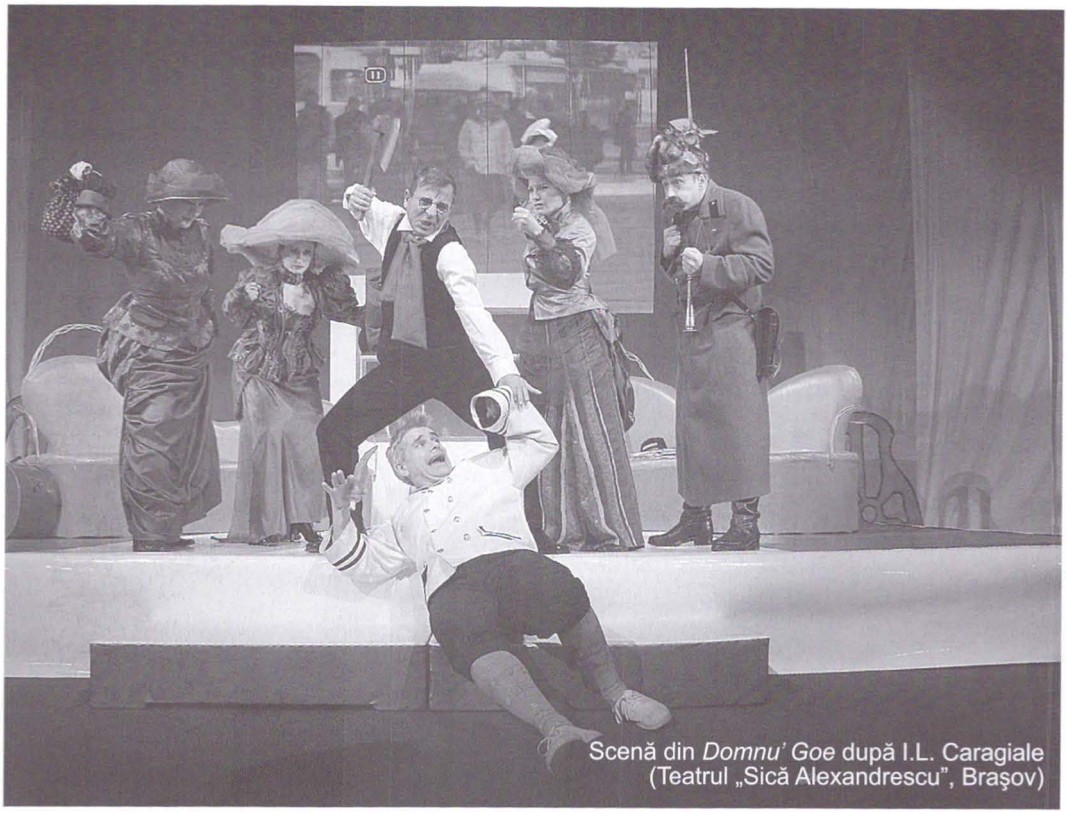
Un frumos succes de public va obţine totdeauna Niculae Urs cu celebrul monolog cehovian *Despre efectul dăunător al tutunului*, prezentat sub titlul ***Momâia*** (Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti) pentru că aşa îl numea soţia conferenţiarului, urâtă în mod abuziv. Bonom, şiret, inteligent comunicativ, Niculae Urs ştie să scoată umor din piatră seacă fără să facă eforturi vizibile.

Într-un decor urmuzian alcătuit din obiecte ciudate, cu marionete create din ţevi de scurgere ori din sticle de plastic, soţii Hilovski din Piatra Neamţ joacă scene din ***Teatrul descompus*** de Matei Vişniec într-un decupaj nu tocmai inspirat, nu tocmai accesibil, nu tocmai pe gustul nostru. Dar spectacolul merge bine datorită Mariei Hilovski, o actriţă de un tip special în registrul grotesc în care se desfăşoară scenetele lui Matei Vişniec.

O mostră de civism contemporan aduce Teatrul Valah din Giurgiu cu piesa lui Mircea M. Ionescu ***Fata care dă cu pumnul*** (***Dona Quijota***). Pornind de la un fapt divers dintre cele ce ţin pagina întâi a ziarelor şi emisiunilor TV (violul multiplu al unei orfane provocat de un grup de politicieni beţi şi puşi pe distracţie), autorul scrie un pamflet împotriva violenţei şi inculturii lumii contemporane în care singura şansă este boxul şi gloria. *Fata* lui Mircea M. Ionescu jucată prea crâncen de Giulia Ionescu va deveni campioană mondială la box, răzbunând astfel toate umilinţele îndurate.

Monoloagele vaginului, spuse cu energie de Diana Ghibernea îndrumată regizoral de Mona Gavrilaş, nu pot scăpa de monotonia specifică insolenţei prelungită peste limita suportabilă. Autoarea romanului cu acelaşi titlu a înlocuit nu odată pagina de literatură cu lecţia de anatomie pentru fetele nubile. Pare o nobilă iniţiativă : a scoate sexul feminin din zona inhibiţiilor scriind un imn dedicat acestuia. Dar de ce să scoată sexul feminin din zona secretelor unde era foarte bine plasat, iată o întrebare la care nimeni nu poate să răspundă. Mai în glumă, mai în serios, i-am spus şi lui Sebastian Tudor, directorul teatrului, şi lui Marius Zarafescu, selecţionerul Festivalului, că a lipsit o dramatizare după *Povestea p...* de Ion Creangă pentru a oferi un tablou complet asupra problemei...

La Braşov, Dan Tudor a montat o prelucrare personală a schiţei ***Domnul Goe*** de I.L. Caragiale într-un spectacol caracterizat prin ritm şi trucuri comice. Foarte bine a funcţionat un triplu personaj feminin alcătuit din Mam'mare, Mamitica şi Tanti Miţa, personaje interpretate de Carmen Moruz, Mirela Borş şi Oana Hui. Dan



Scenă din *Domnu' Goe* după I.L. Caragiale
(Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov)

Tudor a procedat exact ca în cazul ***Sânziana şi Pepelea*** de la Teatrul Naţional din Bucureşti: textul clasic a devenit o plastilină moale din care Dan Tudor confecţionează tot felul de jucării nostime. Un joc ingenios de situaţii comic cu sau fără muzică. Aici inventează un personaj, controlorul de bilete îmbrăcat ca un dorobanţ, prevăzut cu trompetă ca în tablourile lui Nicolae Grigorescu, rol interpretat cu aplomb de Gheorghe Custură.

Mama E după *Domnişoara din Tucna* de Mario Vargas Llosa (Teatrul „Alexandru Davila" din Piteşti se petrece într-un decor creat de Cristina Ciucu, ce devine obiect estetic în sine. Bogdan Cioabă are dificultăţi în înscenarea acestui text narativ (cum se putea altfel?) despre fata care a preferat să rămână singură toată viaţa după trădarea lui Joachin. O imagine a vârstei demolatoare şi o istorie tipic latină despre iubirea imposibilă. Amintirile domnişoarei bătrâne interpretată de Ileana Zărnescu se actualizează intermitent în memoria personajului, dar într-un mod atât de ingenios, încât îţi dai seama imediat (chiar dacă actorii sunt tineri – Mirela Dinu Popescu, Gabriel Gheorghe) că sunt fantome care bântuie memoria bătrânei domnişoare.

Foarte bine exprimate au fost dialogurile din ***Eden*** de Eugen O' Brian, dintre soţii *Breda* (Serenela Mureşan) şi *Billy* (Nicu Mihoc). Serenela Mureşan ne-a dat impresia mai mult ca oricând că este în stare să fie o mare actriţă care ştie oricând ce se poate face cu mimica, rămânând frumoasă şi tragică până la capăt. Ea trăieşte surpriza trecerii de la iubrea pentru un soţ care o neglijează, la adulterul cel mai aberant în modul dramatic cel mai firesc cu putinţă. Nicolae Mihoc este şi el performant în rolul Soţului care se îmbată cumplit înainte de a o cuceri pe Imelda, marea lui obsesie amoroasă. Plină de răutăcioase aluzii irlandeze la adresa englezilor, *Eden* pare o copie bună după un vodevil francez.

Într-un amical colocviu din finalul Festivalului, încercând să ne apropiem de profilul *spectacolului de studio* (cred că termenul a îmbătrânit puțin, poate că *teatru de cameră* ar fi mai potrivit) nu este numai al spațiilor restrânse, ci și al textelor scurte și intense cu două, trei personaje. Se poate obține foarte mult la nivelul performanței artistice cu acest tip de texte. Ne-au dovedit asta Serenela Mureșan și Nicu Mihoc de la Târgu Mureș, dar și Costina Ciuciulică și Mihai Marinescu în ***Provocarea*** de Doru Moțoc, un text liric și filosofic, fragil și pozitiv în mesaje. Ideea că omul nu are aripi să zboare, dar o poate face cu ajutorul ideilor, este cât se poate de bine formulată. Fără a minimaliza valoarea unor spectacole, cred că spectacolul de studio nu este unul al decorului ca în *Mama E* de Mario Vargas Llosa de la Pitești sau ***Soare pentru doi*** de Pierre Sauvil de la Teatrul de Comedie din București. Dacă în spectacolul lui Bogdan Cioabă de la Pitești decorul era mai important decât spectacolul, la Teatrul de Comedie lucrurile stăteau, totuși, invers.

Bistrița

Dramaturgie românească la înălțime

Pe fondul **Festivalului Național de Teatru** (versiunea Marina Constantinescu) amenințat de gigantism, s-au desfășurat, în luna noiembrie alte trei-patru festivaluri (Pitești, Galați, Brașov) dar cel mai *inexplicabil* este **Festivalul Național de Teatru de la Bistrița** (18–23 noiembrie, 2007), organizat de Centrul municipal de cultură condus de Dorel Cosma. „Inexplicabil" pentru că Bistrița este singurul oraș din România fără un teatru profesionist care organizează un festival teatral de o asemenea anvergură. Dar șeful culturii din Bistrița, scriitorul Dorel Cosma iubește sincer teatrul, ca și primarul orașului, Vasile Moldovan, amfitrion atent și participant inimos la câteva spectacole. Cu asemenea resurse Bistrița poate visa la un teatru profesionist permanent. Combinat cu expoziții și lansări de carte după o rețetă ce aparține dramaturgului Cornel Udrea, festivalul, aflat în plină maturizare (s-a consumat a treia ediție), s-a desfășurat cu sala plină, fie că erau spectacole în matineu", fie seara.

Evenimentul a debutat frenetic cu *Gaițele* de Al. Kiritescu de la Teatrul de Nord din Satu Mare, în regia lui Adrian Mihalache. Publicul a aplaudat minute în șir o mare comedie românească interbelică, fără să regrete o clipă că nu a vizionat *Monoloagele vaginului* sau *Fuck you Europa*. Andrei Mihalache a preferat, în interesul publicului, să compună o comedie muzicală, apelând la compozitorul Dumitru Lupu, celebru pentru cântecul *Gara noastră mică*. Cu toate acestea, *Gaițele* nu au devenit libret de operetă. Nu este o compoziție muzicală cu texte vorbite, ci un text vorbit, colorat cu momente muzicale, cu arii și coruri. în care excelează cele trei actrițe distribuite în *Aneta* (Rosa Demeter), *Lena* (Carmen Frățilă) și *Zoia* (Adina Vaida, cu o privire inocentă care ne amintește de Giulietta Masina din filmele lui Fellini). Important este că Andrei Mihalache reușește să plaseze spectacolul într-o lume care trăiește emoțional prin sunete intense, ridicări de ton și imprecații. Un personaj remarcabil creează și Daniela Grad în rolul dificil al muribundei *Margareta*, o marionetă fără voință proprie. Un tandem comic reușit este creat de Vasile Blaga (*Ianache*) și Cristian Dan (*Georges*), dar cea mai spontană (pe tipul femeii germane de tip nazist) rămâne Anca Similar în Fräulain. Din păcate, Alina Negru caricaturizează până la exasperare (exasperarea este deopotrivă a actriței și a spectatorului) în rolul Colette. Directorul de scenă știe să

ţină echilibrul între melodramă şi farsa tragică, cele două stări pe care le combină atât de omogen Kiriţescu într-o, iată, neuitată capodoperă a literaturii române. Trupa de la Satu Mare este solidară şi devotată ceea ce l-a ajutat, probabil, pe Andrei Mihalache să îi conducă spre succesul de public.

Viorel Baltag, în *Iona,* s-a arătat un maestru al dialogului cu un personaj imaginar. El „centrează şi tot el înscrie", cum se spune în sport, într-un binevenit recital cu *Iona* de Marin Sorescu de la Teatrul Bacovia din Bacău în care pune un pigment oltenesc cum nu se poate mai potrivit pentru frumoasa monodramă pe care a scris-o (şi a vorbit-o) Marin Sorescu

Am fost bucuros, în calitate de comentator constant şi optimist al pieselor sale, să asist la două spectacole cu texte de Cornel Udrea. Deşi se grăbea să prindă trenul, Viorica Geantă Chelbea, fondatoarea trupei „Valiza cu teatru" din Braşov a prezentat un text energic şi contestatar, intitulat *Pleci, aşa, fără o vorbă?* în care două femei sunt închise în aceeaşi cameră, fiecare fiind plătită s-o asasineze pe cealaltă. Citim aici ca şi în *Românie dragă, Elveţia mea* a aceluiaşi autor, protestul împotriva cinismului planetar şi a rechinismului de tip mafiot. Viorica Geantă Chelbea creează un interesant tip de cloşard feminin, viguros, cu ieşiri de o nesfârşită bunătate. Este acompaniată ireproşabil de Cristina Voicu, apariţie furioasă desprinsă parcă din *Bonny şi Clyde.* Daniela Butuşină de la Teatrul „Alexandru Davila" din Piteşti a interpretat unul dintre cele mai dramatice monologuri scrise de Cornel Udrea: *Gară pentru noi* (cu trimitere, fireşte la celebrul film *Gară pentru doi* al lui Nikita Mihalkov) în care nu doar condiţia mizerabilă a femeii, ci eşecul condiţiei umane în general este luat în discuţie. Daniela Butuşină are o melancolie structurală care face ca toate elanurile personajului să fie mici eşecuri, iar relaţia cu spectatorii, pe care actriţa o solicită mai tot timpul, să aibă ceva din dramatismul unui apel disperat. Teatrul Naţional din Târgu Mureş a prezentat *Cel ce primeşte palme* de Leonid Andreev în regia lui Kincses Elemer. Este unul dintre acele texte interbelice din lumea avangardei (care era şi lumea circului) cu un clovn trist şi patetic în descendenţa lui Charlie Chaplin. *Cel* (numele misteriosului personaj), părăseşte lumea de succes, în care trăieşte, în urma unei decepţii conjugale, pentru a intra în universul neconvenţional al circului. Va fi în arena circului *Cel ce primeşte palme,* un rol de mare succes. Textul rămâne patetic până la capăt. *Cel* a părăsit lumea obişnuită, dar îşi otrăveşte iubita (Consuella, dresoarea de cai) şi se sinucide din acest motiv. Nu putem însă uita că Kincses Elemer, autorul acestui spectacol modest, este cel mai interesant interpret al lui Cehov în România. În *Pescăruşul* (Teatrul Naţional din Târgu Mureş), realizat acum doi ani, toată lumea se îneca în balta *noului teatru.* Îl revedem cu interes pe Cornel Popescu în rolul *contelui Mancini*, pe Aurel Ştefănescu în *Briquet*, directorul circului, dar Serenela Mureşan este din nou o revelaţie. În *Eden* (un alt spectacol la o trupă particulară, unde a jucat alături de Nicu Mihoc) era o femeie trădată silită să trădeze. Efectul era copleşitor. Aici, este femeia pe care nu o iubeşte nimeni, nici măcar fiarele pe care le dresează şi este disperată.

Cine se mai ocupă în ziua de astăzi de Vasile Alecsandri? Petre Ciubotaru de la Teatrul Naţional din Iaşi, bineînţeles. Discipol al lui Miluţă Gheorghiu, marele interpret al Chiriţei şi urmaş al lui Matei Millo, Petre Ciubotaru a schimbat rând pe rând costumul Chiriţei cu al lui Clevetici apoi cu al lui Sandu Napoilă şi al Paraponisitului, jucând pe un scenariu compus de Ovidiu Lazăr. El realizează un triplu spectacol omagial: pentru Vasile Alecsandri, pentru Miluţă Gheorghiu şi pentru sine însuşi. Actorul a excelat în travestiul din *Chiriţa în voiaj* cu care debutează spectacolul, încheind cu o emoţionantă apariţie în *Barbu Lăutarul* care moare odată cu celebra sa cobză pe care actorul o depune în cufărul de călătorii al lui Alecsandri, reprodus cu fidelitate după originalul de la Mircesti. Cu acest final, Ovidiu Lazăr ne vorbeşte despre legătura indestructibilă dintre autor şi personajele sale.

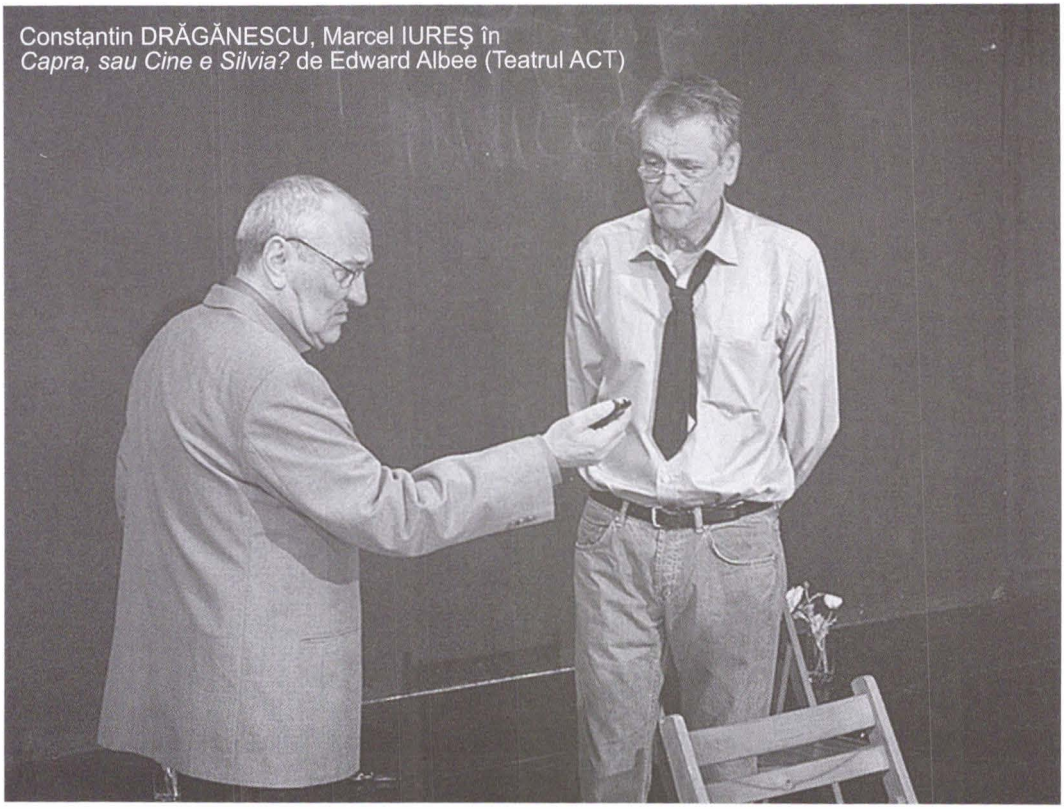
Alba Iulia

Florian-Rareş TILEAGĂ

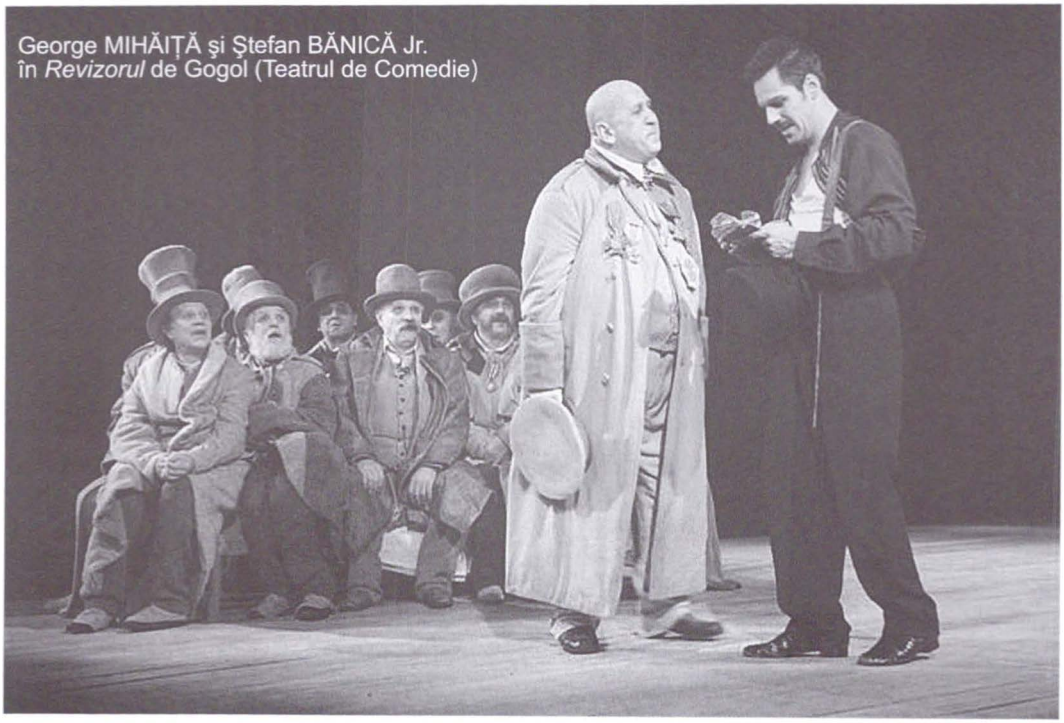
Alba Iulia şi poveştile ei

Nu-i prima oară când scriu despre Alba Iulia, oraşul meu natal, aşa că iar îmi vine să spun tot felul de lucruri picante de pe acolo. Uneori mai zic ceva şi despre istoria&cultura oraşului, că aşa-i frumos. Dar acuma, oricum aş întoarce-o, tot la poveşti ajung. Şi asta pentru că acolo s-a desfăşurat **Festivalul de Teatru „Poveşti pentru copii şi oameni mari"**, ajuns, în 2007, la a doua lui ediţie (3–7 octombrie).

Ca multe alte oraşe de la noi, Alba Iulia n-a avut niciodată teatru dramatic, ca instituţie. Nevoia de spectacol a oamenilor se consuma rar sau prin tot felul de prilejuri, trase de păr ca să aducă, cât de cât, a spectacol. Aşa că-i greu de crezut că acolo se întâmplă un festival de teatru. De o ţinută atât de familiară, să nu uităm, pentru că cine a dat o tură prin Festival ştie aerul proaspăt al acestei sărbători închinate, pur şi simplu, tuturor. Adică atât copiilor, cât şi „oamenilor mari".



Constantin DRĂGĂNESCU, Marcel IUREŞ în *Capra, sau Cine e Silvia?* de Edward Albee (Teatrul ACT)


George MIHĂIȚĂ şi Ştefan BĂNICĂ Jr.
în *Revizorul* de Gogol (Teatrul de Comedie)

Sună frumos, dar culisele au fost, ca oriunde, o muncă în toată regula. Şi nimic n-ar fi fost fără inițiativa Alinei Moldovan (directorul artistic al Festivalului), fără eforturile de echipă ale Teatrului de Păpuşi „Prichindel" din Alba Iulia (Ioana Vieru, director) şi, mai ales, fără sprijinul exemplar (şi normal, până la urmă, nu?) al Consiliului Județean. Laolaltă, au produs cea mai aşteptată sărbătoare de cultură din județ, care-ți dă sentimentul că eşti luat în seamă, că provincia în care credeai că eşti înfundat a fost, de fapt, un loc pe care dintotdeauna se putea conta, la capitolul cultură. Ceea ce te şi scoate un pic din țâțâni, fiindcă îți dai seama cât de târziu s-a făcut ceva în acest sens.

Cam acesta era contextul în care „şi-au făcut loc" cele două ediții ale Festivalului şi, odată cu ele, acest concept oficial al poveştii de teatru, de fapt, al *atractivității şi simplității spunerii unei poveşti în teatru*. El a fost păstrat, cât s-a putut, prin programul (mai consistent decât în 2006) de spectacole româneşti şi străine (!), ateliere, conferințe, lansări de carte, expoziții de fotografie şi afişe, ceremonii, concerte. În total, vreo cincizeci de manifestări, petrecute în treisprezece spații diferite, adunate în cinci zile de teatru pentru copii şi adulți. Să vedem.

Poveşti pentru copii

Ele erau dimineața, la teatru. Acolo, starea de copilărie era peste tot, acolo te molipseai de hărmălaia de voci subțirele. Ca şi de reacțiile copiilor, cele mai curate din câte poți vedea la un public, gata să răsplătească prin linişte sau să sancționeze prin foială. În fine, iată poveştile care meritau văzute, pentru care merita să ții pasul cu puhoiul micuților.

Motanul încălțat (Teatrul pentru Copii şi Tineret, Constanța, regia: Cristian Pepino) – un moment de teatru în care povestea a fost aproape neglijată în favoarea spunerii de poveste. La tot pasul era riscul ca animațiile videoproiectate şi împletirile de joc actoricesc cu joc de păpuşi-compuse să „obtureze", prin vizualitate, narativitatea oricum simplă a situațiilor. Spectacolul a fost ferit de acest exces vizual, povestea ajungând întreagă la copii, cu o precizie a expresiei plastice, demnă de autoarea scenografiei, Cristina Pepino.

A fost apoi o adaptare după proza lui Michael Ende, *Buxifan* (Teatrul pentru Copii şi Tineret „Colibri", Craiova, regia: Valentin Dobrescu). Nu putea să nu-ți placă pentru strădania lui de a arăta câtă nevoie de basm are lumea asta năpădită de răutate. O strădanie exprimată pestriț, dar cam aritmic, din păcate, deşi țesătura vizuală – cromatică plastică de contraste, ecleraj variat, contrapuncte sonore, proiecții video, interactivitate – cerea în mod evident un *tempo* rapid. Oricum, a fost un spectacol citeț, narativ, copiii fiind cuceriți de atâta fantezie, exact cum trebuie la teatru.

Hänsel şi Gretel (Teatrul de păpuşi Baia Mare, regia: Traian Săvinescu), un alt spectacol pe un text clasic, a fost şi el pe muchia între a-i fascina şi plictisi pe copii; regia şi-a asumat un risc nebun construindu-l pe structură de teatru liric, cu arii, duete, intermezzo-uri orchestrale (muzica de Engelbert Humperdinck). Ce copil are răbdare să asculte replici cântate, din care nu pricepe mai nimic, darămite o poveste? Noroc cu liniile melodice romantice, greoaie, ample, patetice; noroc cu decorurile, costumele, măştile hiperbolice; noroc cu fumul, flăcările, jocurile de lumini, efectele sonore – noroc cu toată truda vizual-auditivă, care a părut interesantă în ochii copilaşilor. Că altfel, praf se făcea spectacolul. Oricum, bilă neagră atât pentru dispropoția deranjantă între marionetele minuscule şi mânuitorii lor, cât mai ales pentru intervențiile naratorului, care (din prea mult zel artistic, pare-se) au întrerupt de câteva ori fluența poveştii.

Merita să vezi şi *Vise colorate* (coproducție Teatrul Prichindel din Alba Iulia şi Teatrul de Marionete Arad, regia: Bogdan Drăgulescu). Fără să aibă un *story* „canonic", spectacolul s-a impus ca un caleidoscop de secvențe, fiecare ca deformare onirică a realului. Aşa, ca-n vise, unde totul e posibil, fantezia fiind aici la ea acasă. Unde mai pui că însăşi fixarea pe acest motiv ofertant al „nopții" i-a permis regizorului să înece scena în beznă, ascunzând „sforile" şi lăsând la vedere doar siluetele fosforescente ale actorilor şi recuzitei. Ceea ce a fost o mişcare de maturitate regizorală, ca şi toate momentele imprevizibile de divertisment (pantomimă, dans, step, canto), care au alcătuit un varieteu oniric plin de ritm, joc, umor, cum rar vezi. Ca să nu mai zic de scenele cu laser şi fum, aici folosite cu rost şi măsură, care te cufundau în senzația de bine pe care o ai când visezi frumos. Un spectacol profesionist, fascinat, năucitor pentru copii şi oameni mari.

Mai puțin savant a fost *Ninigra şi Aligru* de Nina Cassian (Teatrul pentru Copii şi Tineret „Ariel", Târgu Mureş, regia: Oana Leahu), un spectacol cu păpuşi, cu elemente de estradă, decor luxuriant de junglă, despre puterea prieteniei între doi tigrişori. A fost o desfacere echilibrată a poveştii, în versuri scurte, cu farmec naiv, de feerie, însă cu un final artificios.

A mai fost *Macbeth* (Teatrul Regional de Păpuşi Grodno, Belarus, regia: Oleg Zhiugzhda), adaptare după Shakespeare cu actori şi marionete. De reţinut virtuozitatea mânuirii marionetelor şi comportamentul scenic al actorilor, maeştri în dicţie&mimică tip *kammerspiel*. Au creat un gen de fantastic intensiv, care nu te obosea cu nimic exuberant. Ambianţa sinistră a conflictului tragic se ridica din zona subliminală a decorului gotic, a recuzitei şi costumelor stranii, cu nişte arătări de personaje rupte parcă din cinema-ul expresionist.

Cât despre spectacolele *Fii şi tu clovn!* cu clovnul Doru Rancea, s-o spună copiii. Au fost acolo zi de zi, prinşi în vâltoarea de provocări pe care acest energic născător de veselie, o stârnea prin te miri ce *gag*-uri, cântece şi scamatorii. Din ele n-au lipsit ingredientele specifice oricărui *performance* spumos de clovnerie: interactivitatea, autoironia, dinamismul; aluziile mature, comice, adresate părinţilor din tribună etc. Au fost momente care te învingeau prin veselia lor.

Poveşti pentru oameni mari

Că tot vorbeam de „arătări", *Revizorul* (Teatrul de Comedie, regia: Horaţiu Mălăele) a fost la fix. Dar vorbim de Gogol, de satiră, deci de un *horror* comic ce a împânzit scena cu caricaturi ruseşti. Cu decor zero, cu costume, machiaje cadaverice, *Revizorul* a folosit grotescul ca hiperbolă, făcând din personajul-colectiv al târgului rusesc un fel de semifiinţă de la capătul lumii. Dar dincolo de plastica superbă, vlaga umorului caricatural s-a cam pierdut în scene leneşe, redundante, dezechilibrate actoriceşte, fiind mult sub ritmul şi turaţia comicului din *Măscăriciul*, de pildă, de la „Bulandra", regizat tot de Mălăele (şi jucat, la Alba Iulia, o lună mai târziu). Publicul a fost totuşi încântat, fiind un spectacol plin ochi de vedete.

La *Oleanna* (Teatrul ACT, Asociaţia PERSONA şi ArCuB, regia: Andreea Vulpe) a fost altfel. Pornind de la o temă actuală cât încape – abuzul de putere în universitate, cum reiese dintr-o cruntă dispută între un profesor şi studenta lui, pe motiv de agresiune sexuală –, spectacolul a fost exact ca textul (autor David Mamet). Adică un vârtej intim de atacuri şi confesiuni, cu răsuciri de sens la fiecare replică, cu deposedări şi devorări reciproce, care au făcut din spectacol un labirint de o cerebralitate aproape dezumanizantă. Astfel, percepţia îţi era inflamată, spectacolul venind ca o dialectică a provocării prin cuvânt şi privire, pe care actorii (Adrian Titieni, Emilia Bebu) au exploatat-o cu multă migală.

Tot cu sufletul la gură te ţinea şi *Capra, sau Cine e Sylvia?* (Teatrul ACT&ArCuB, regia: Alexandru Dabija), de Edward Albee. Însă aici încrucişarea de replici ţâşnea din cu totul altceva: drama unei soţii înşelate de bărbat cu... o capră. Pe scurt, cât absurd poate îndura familia de azi? De aici, şiroaie de lupte verbale, de justificări ca-n conflictele de negare absolută din tragedii, cu răsturnări de tabuuri, toate la un nivel de furie, sinceritate şi umor „indecent", de-ţi ţiuiau urechile. Meritul a fost al regizorului Alexandru Dabija, excelent dirijor de actorie din cea mai rafinată (Marcel Iureş, Emilia Dobrin etc.), care a ştiut să epuizeze subiectul prin dibuirea tuturor variantelor de comedie neagră, ale unui text superb scris.

Au fost şi momente care au surprins pe toată lumea cu neobişnuitul lor, precum *Ionescu – cinci piese scurte* (Teatrul Odeon, regia: Alexandru Dabija). Adică cinci scheciuri marca Eugen Ionescu, intitulate aşa de banal, că nu te

Scenă din *Buxifan,* adaptare după Michael Ende (Teatrul pentru Copii şi Tineret „Colibri", Craiova)

aşteptai să vină cu cele mai neverosimile situații. Unele scenete alcătuiau cap–coadă o lume deformată, cu devieri de la firesc. Altele te păcăleau, desfăşurându-se realist până la capăt, când , brusc, veneau cu câte o zvâcnire de absurd.

Între altele, a fost şi spectacolul *În umbră* (Theatre de l'Oprimé, Paris, regia: Rui Frati), din păcate, o tentativă redundantă, monotonă de a dezvolta, brechtian (text cântat&orchestrație), tema opresiunii politice. Au fost apoi câteva cadouri pentru albaiulieni, precum spectacolele de *music-hall*, operă şi dans clasic ale Teatrului de Operetă „Ion Dacian" (*Broadway–Bucureşti, Bal, Invitație la vals*), după care a urmat *Visul unei nopți de vară* (regia: Beatrice Rancea). Ca prim spectacol de teatru dramatic, produs de trupa Teatrului „Prichindel" Alba Iulia, în colaborare cu alte teatre din țară, *Visul...* a fost, ca prin minune, o comedie de succes. Un succes demn de tot respectul, căruia e normal să i se ierte fisurile de regie&actorie.

Au mai fost şi alte evenimente care, fără să fie teatru, au fost cât se poate de mult spectacol. Între ele, concerte camerale; spectacole-lectură (*Cămăşile*, pe motive rurale în context actual, de Ioana Ieronim; *Life Project*, de Alina Frâncu şi Alexandra Felseghi, scris în Tabăra de Dramaturgie a Cotidianului, 2007) şi conferințe, ca *Scrieți realitatea*, susținută de Michaela Michailov între liceeni, care au fost receptivi şi preocupați de noua provocare a scrierii de teatru cotidian. Sau chiar Ceremonialul Gărzii Celor trei Fortificații, inclus în programul Festivalului pentru exotismul lui istoric.

N-au lipsit discuțiile la un pahar din „PUB 13", *meeting-point*-ul Festivalului, unde totuşi n-ar fi fost rău ca fiecare noapte să înceapă cu câte un spectacol de teatru alternativ, cum a fost la prima ediție. Nu de alta, dar de obicei aşa ceva dezinhibă şi colorează un festival de teatru.

În orice caz, de departe cel mai tare eveniment al Festivalului a fost *Poveste pentru prieteni*, din Sala Unirii, concert susținut de Marius Mihalache (țambal), Crina Matei (voce) şi Ovidiu Lipan Țăndărică (tobe). Veterani într-ale sintezei de motive lăutăreşti, folk, jazz, clasic, cei trei au dat un spectacol de zile mari, liric şi puternic până la delir. Țambalul lui Mihalache şi vocea Crinei, împletite în spumosul stil al muzicantului de bairam, au făcut ca festivalul să rămână. Pur şi simplu.

Şi-am încălecat pe-o roată...

Şi v-am spus... Mda... Ideea e că Festivalul „Poveşti pentru copii şi oameni mari", aşa tinerel şi mărunt cum e, şi-a fixat deja o orientare care ar putea, peste câțiva ani, să răstoarne carul mare. Sigur că nu-i vorba de transformarea oraşului Alba Iulia într-un centru cultural al Ardealului. Ne-o dorim cu toții, deşi nu-i posibil, o ştim prea bine.

Mă refeream la altceva. Acest Festival este, nu-i aşa, un manifest blând, dar tenace de contestare a teatrului care vorbeşte despre sine şi de sprijinire a teatrului care vorbeşte despre Cetate. Deci mută accentul de pe autoreferențialitate, distanțare, reprezentare (de pe ambiția de a fi autor de dragul exercițiilor stilistice), pe narativitate, apropiere, comunicare (de dragul publicului, căruia i-a fost mereu străină orice ambiție de autor). Ar fi vorba, până la urmă, de *sugerarea unei soluții umaniste* în teatrul contemporan, care să rezolve problema înstrăinării de spectacol a publicului. Sigur, sugestia nu e nouă, dar avem puțini regizori-povestitori, care să fie sau căutători de scenarii narative, sau autori de scenarii narative, sau chiar autori de narativitate în spectacole bazate pe texte care n-au nimic narativ.

Şi toate astea, dincolo de faptul că miza sărbătorii – de a „potoli" şi disciplina sufletele celor prezenți prin poveşti spuse profesionist, de spectacole unul şi unul – a fost atinsă în ambele ediții. Rămâne, aşadar, concluzia aceasta: Festivalul şi-a făcut datoria, în limitele lui. Orice stângăcie de organizare sau selecție a spectacolelor trebuie pusă pe seama fazei de creştere, festivalul fiind încă într-un soi de „perioadă de grație", când e omeneşte să i se ierte neajunsurile şi e musai să i se încurajeze reuşitele.

Plus că un motiv de a continua e garanția că publicul va veni şi la anul. În număr mai mare, să sperăm... Alba Iulia e o bucată de provincie unde judecata publicului e neîmbâcsită de pretențiile estetice, care usucă de emoție orice receptare. Au dovedit-o, venind la teatru, nu doar locuitorii din Alba Iulia, ci şi cei din oraşele apropiate, ca Sebeş, Aiud, Blaj, ceea ce face ca festivalul să rămână un „bun" al județului. Fără exagerări. E chiar frumos să vezi cum toți acei spectatori formează un public cult fără să fie elitist în exigența lui, un public mai sănătos la minte şi la suflet, gata de teatru, tolerant, nerăbdător, cum multe teatre caută. În felul ăsta, Alba Iulia e una dintre cetățile bune care-şi merită teatrul. Atâta cât o fi el.

Piatra Neamț

Angela TURCULEȚ

Pe urmele „tinereții fără bătrânețe"... gânduri postfest

Când te apropii de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț eşti uimit de modul în care noul şi tradiția se întâlnesc în acest spațiu: firesc, fără conflicte, completându-se într-un mod generos. Întâlnirea trecutului cu prezentul nu este doar o impresie sau o coincidență impusă de condiții geografice! Ea este o atitudine care apare în felul de a fi al oamenilor. Anul acesta, ea s-a împlinit generos şi în modul în care a fost gândit Festivalul de Teatru, aflat la cea de-a 22-a ediție, desfăşurat între 21–31octombrie: alături de secțiunea „Regal teatral", dedicată unor spectacole impuse deja în atenția publicului, a apărut, sub semnul unei întâlniri necesare şi creatoare, o secțiune-concurs „Pledez pentru tine(ri)". A fost o propunere adresată tinerilor artişti, proiectelor şi inițiativelor inedite.

Într-o lume a ciocnirilor violente, în care parcă nimeni nu îşi mai găseşte locul, fiecare în goană tiranică de a impune orgolioase şi individualiste imagini sau crezuri, **Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț** a obligat la o revizuire activă şi matură, arătând că a merge înainte nu înseamnă cu necesitate sau a uita trecutul sau a ignora prezentul, ci a le armoniza, a le pune față în față. Şi în minte mi-au venit şi am înțeles cuvintele basmului sub semnul căruia s-a desfăşurat, cuvinte care sunt, de altfel, şi emblema Teatrului: „Tinerețe fără bătrânețe"

Secțiunea „Pledez pentru tine(ri)" s-a născut din inițiativa directorului teatrului, Liviu Timuş, fiind o invitație adresată universităților de teatru din toată țara, cât şi tinerilor artişti , cu vârsta de până la treizeci şi cinci de ani. Proiectul a cuprins două părți, una adresată regizorilor, alta actorilor, fie studenți, fie profesionişti. În concurs au intrat cincisprezece piese, oferind o paletă largă a zonelor de interes ale tinerilor. Surpriza acestor experiențe teatrale a apărut atât la nivelul textelor, cât şi la acela al mijloacelor scenice abordate.

Am remarcat atât un interes pentru textul clasic, cât şi pentru cel de avangardă sau contemporan. Au fost prezente pe scenă opere clasice, prelucrate însă în sensul sensibilității moderne, actualizarea luând forme diverse. Pe de o parte, am reținut tehnica decupajului funcționând în sensul unei acutizări a situațiilor precum în spectacolul ***Lear=C+R+G***, după W. Shakespeare, prezentat de Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely". Aşa cum arată şi titlul, reprezentația s-a construit exclusiv pe o tematică a paternității, urmărind relațiile crude şi înşelătoare dintre oameni prin intermediul motivului tatălui şi al celor trei fiice. Pe de altă parte, montarea *Hamlet.Totus mundus facit histrionem* după W.Shakespeare, regia prof. Bács Miklos, Universitatea Babeş–Bolyai, care a propus o viziune regizorală cu pronunțate inserții ale violentului şi grotescului, susținută de o scenografie interesantă, bazată pe o utilizare a obiectelor care *devin* pe scenă, care se transformă în raport cu situația sau prin interacțiune cu personajul, dezvăluind o bogăție de sensuri: dulap, firida unui zid sau mormânt în acelaşi timp.

Scenă din *Inimi cicatrizate* de Max Blecher (Teatrul Național Constanța)

O altă direcție a interesului tinerilor artiști este susținută de alegerea unor texte inedite, de avangardă sau contemporane, adevărate provocări pentru spațiul scenic, prezente uneori în forma unor inspirate dramatizări precum: *O zi desăvârșită pentru peștii banană,* după Salinger, regia Iris Spiridon și Alexandru Lustig, Teatrul „Maria Filotti", Brăila; *Inimi cicatrizate*, după Max Blecher, regia Radu Afrim, Teatrul Național din Constanța; *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, regia Gina Lazăr, Universitatea Hyperion, sau *Noaptea arabă* de Roland Schimmelpfennig, regia Theo Herghelegiu, Teatrul Foarte Mic, București.

Textele spectacolelor prezentate în concurs au apărut ca un itinerar în realitatea contemporană. Reprezentațiile avertizează prezentând o lume care resimte acut înstrăinarea, degringolada și confuzia de valori. Fiindcă doar adevărul te poate elibera spun aceste piese și personajele lor... Dar care mai este acest adevăr? Sub puterea unui impuls necesar, ne întoarcem la imaginea obsesivului strigăt al lui Munch sau la avertismentul „somnul rațiunii naște monștri". Este o lume cu ritm halucinant din care nu mai poți reține decât obiecte și imagini, niciodată ființe, sentimente sau gânduri, o lume a uniformizării care așază demențial obiectul și ființa la același nivel, omul devenind produs. Tocmai de aceea, nebunia a luat formele agresive ale convulsiilor și rupturilor psihice. Violența a devenit obișnuință, provocată sau ignorată, o formă extremă și paradoxală de comunicare cu sine și cu ceilalți.

Toate aceste teme și întrebări au făcut obiectul majorității reprezentațiilor din concurs, de reținut fiind și: *Trilogie belgrădeană* de Biliana Srbljanovic, regia Mihai Brătilă și Mircea Gheorghiu, UNATC; *Dragoste în patru tablouri* de Lukas Baerfuss, regia Theo Herghelegiu; *Zig și More* de Marine Auriol, regia Alexandru Boureanu; sau spectacolul *Fotografii explicite* de Mark Ravenhill, regia Miruna Dinu.

Spectacolele au propus o problematică a alterărilor, a fisurilor la care este supusă ființa umană. Mai mult, ele au adoptat problematizarea, interogând marile valori... viața, moartea, dragostea, teme „bătrâne", dar cu reflexe actuale care trebuie chestionate de fiecare generație ca să-şi păstreze vitalitatea. De altfel, ultimul, nu întâmplător, a fost răsplătit prin mai multe premii, cum ar fi cel pentru regie-debut, pentru scenografie(Andrei Dinu), Premiul pentru cel mai bun actor(Alex Fifea) sau pentru cea mai bună actriță (Sabina Posea), categoria studenți. Tot acest univers apare aici bine figurat scenografic în decor, construit parcă pentru a expune ființa umană, lumina neutră şi rece de neon conturând imaginile sugestive ale unei lumi a singurătății şi a spaimelor.

Din păcate, uneori, soluțiile scenice alese eşuează, conducându-l pe spectator fie în zona senzaționalului, lăsându-l pradă uimirii fără a reuşi să-i zguduie conştiința, fie în fața unor imagini ale realității lipsite de semnificație. Reținem în acest sens reprezentații precum *Dragoste în patru tablouri* de Lukas Baerfuss, regia Theo Herghelegiu, în care spectatorul este acaparat de independente demonstrații de forță şi inventivitate ale unor actori, cu o relativă funcționalitate în cadrul montării, culminând în final cu prezența surprinzătoare, pe scenă, a unui cal în carne şi oase. Este un dorit simbol al inorogului care se pierde însă în uimirea generală şi în absența legăturilor organice ale acestei apariții cu restul montării. Şi spectacolul *O stație* de Peca Ştefan, regia Carmen Lidia Vidu, spectacol multimedia, suferă de monotonie a mijloacelor teatrale. Jocul scenic, construit pe o repetabilitate a gesturilor, îşi pierde puterea de a comunica, obosind.

La nivelul mijloacelor scenice utilizate, spectacolele au reținut atenția printr-o diversitate stilistică, prin apelul la modalități scenice care să avertizeze, puternice, dure, forțând uneori puterea de receptare a spectatorului. Tinerii regizori sau actori au apelat la urât, grotesc, la realismul brutal sau la stilizarea extremă, încercând a transmite imagini şi idei care să scoată spectatorul din starea de inerție cotidiană şi să-l oblige la întrebări, asupra sa, asupra lumii, asupra artei şi a rolului ei.

Aici şi-au găsit locul atât mari spectacole de sală, cât şi spectacole la gradene, de la cel de pantomimă (*Contraste*, cu Richard Bovnoczki şi Dana Cavaleru, compania „Passepartout D.P."), la stand-up comedy *(ImproVizați*, regia Cătălin Neamțu), la cel de tipul commediei dell' arte(*Un alt fel de a spune teatru*, Universitatea de Arte „George Enescu", Iaşi) sau la one man show(*Netotu* după Isaac Bashevis Singer şi Jean-Claude Carrière, regia Cristian Juncu, cu Marius Damian). Această deschidere a convins că teatrul este un fenomen viu, lucru fundamental, dincolo de inerentele eşecuri sau de discutabila performanță artistică a unor reprezentații.

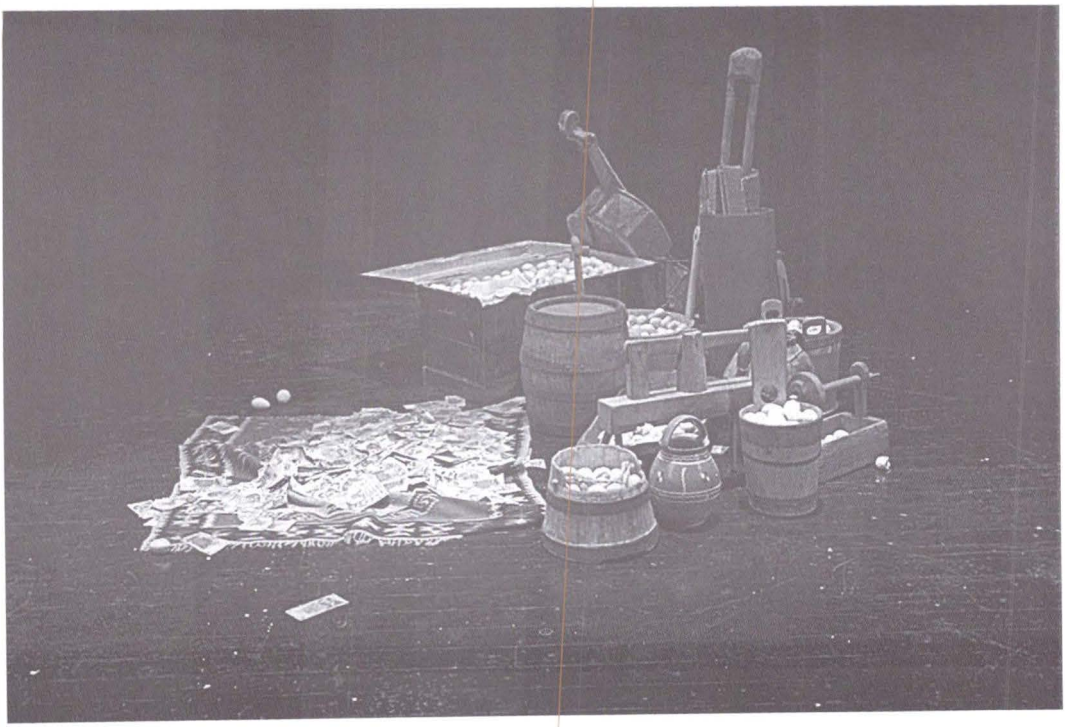
Trecând astfel în revistă spectacolele din concurs, putem spune că au răspuns provocării lansate de Festival, dar şi aşteptărilor juriului, prin diversitatea zonelor teatrale atinse, prin gravitatea tematicii, dar şi prin febrilitatea căutărilor de laborator care se simțea dincolo de fiecare reprezentație în sine. Şi premiile acordate au răsplătit în mod onest reuşitele: în afara spectacolului *Fotografii explicite*, menționat mai sus, s-au acordat Premiul pentru cel mai bun spectacol reprezentațiilor *Trilogie belgrădeană*, categoria studenți, şi *Inimi cicatrizate*, secțiunea profesionişti, Premiul pentru cel mai bun actor lui Mihai Smărăndache sau pentru cea mai bună actriță – Lana Moscaliuc, în rolurile *Eva* şi *Quintonce*, din spectacolul *Inimi cicatrizate*, regia Radu Afrim. În timp ce Miruna Dinu a primit Premiul pentru regie, debut; la categoria profesionişti, acesta nu s-a acordat.

Cronica unui spectacol-capcană

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a deschis festivalul de anul acesta cu un spectacol provocator: este vorba despre reprezentația ***OO!***, creație colectivă, după povestea *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, în regia lui Alexandru Dabija. Este un spectacol pe care însuşi caietul-program îl prezenta într-un mod inedit, ca fiind o istorie cu „fimei, oamini şi oo, vii şî di lemn."

Aşteptând cuminte şi nu prea în scaunul meu de spectator, curiozitatea şi neîncrederea şi-au disputat pe rând întâietatea! Ştiam că orice text poate deveni teatru, poate căpăta un caracter dramatic, dar, nu ştiu de ce, chiar la o poveste a lui Creangă nu m-aş fi aşteptat! Toate inerțiile de gândire, toate argumentele serios şi tradițional intelectuale şi-au spus cuvântul, ca şi toate amintirile copilăriei! Dar a început spectacolul! Într-adevăr, nu era ceva serios, dar nu în sensul la care mă aşteptam! Era plin de ritm, o glumă care lua însă treptat forma satirei, te buimăcea prin mişcarea coregrafică, te provoca prin ruptura constantă a poveştii şi te obliga, punându-te să te întrebi permanent, să cauți cu senzația că ai scăpat ceva important!

Spectacolul trupei din Piatra Neamț este departe de a fi un spectacol pentru copii, iar acel „după" care apare pe afiş trebuie luat în serios! Este primul semn al disponibilității şi libertății pe care atât regizorul cât şi actorii şi le-au asumat față de litera textului. Stilizat la maximum, jocul actorilor propune, prin îngroşarea situațiilor sau sensurilor unor cuvinte, o satiră a societății contemporane, dar şi a naturii umane în general. Reprezentația atrage atenția asupra mobilității morale care



domină şi cele mai bine intenţionate spirite în raport cu interesul, cu banul. Vorba aceea: banul e ochiul dracului!

Spectacolul este construit pe mai multe niveluri, având o partitură care foloseşte ca pretext povestea, fără a o abandona însă. La un prim nivel, sunt păstrate personajele tradiţionale precum baba, moşul, cocoşul, boierul, interpretate cu inventivitate de actorii Cătălina Ieşanu, Tudor Tăbăcaru, Cezar Antal sau Ionuţ Cucoară. Apar figurate şi unele teme cunoscute precum călătoria cocoşului sau avariţia şi răutatea babei. Dar povestea este mereu întreruptă prin inserarea unor comentarii sau prin crearea unor situaţii acut generatoare de satiră, relativ independente de textul de bază. Are loc o confruntare a fiecărei acţiunii cu propria sa reflecţie. Prin intermediul unui povestitor, susţinut cu o plastică deosebită a gestului de actorul Dragoş Ionescu, sunt puse în discuţie valori majore ale umanităţii, cum ar fi dragostea, prietenia, credinţa.

Provocarea intră ca un ingredient programatic în constituirea reprezentaţiei. Episoadele nu se înlănţuie conform logicii obişnuite, ci conform unei constante tendinţe de a satiriza o lume definită de gestul constant al acaparării. Interpretarea mizează pe un schimb extrem de dinamic al tonalităţilor, apărând când maliţiosul, când grotescul, când comicul sau sentimentalul. Sunt figurate permanent noi relaţii între personaje, noi semnificaţii. Senzaţia este de construcţie prismatică, printr-o continuă transformare în jocul actorilor, situaţiile căpătând mereu noi şi neaşteptate sensuri. Ludicul sau ironia ocupă un loc foarte important în structura acestui spectacol, regizorul utilizând în crearea limbajului scenic atât muzica cât şi dansul, cuvântul sau gestul. Multe situaţii îşi găsesc o rezolvare scenică prin dans sau muzică. Un exemplu ar fi secvenţa întoarcerii cocoşului aducând moşului o avere neaşteptată. Mişcările vioaie, puternic ritmate, de dans popular, folosite pentru a aduce fiecare obiect pe scenă, de cele mai multe ori încărcat cu ouă, sugerează subtil, cu ironie, că bucuria şi fericirea omului nu au neapărat un motiv înalt. Satisfacerea lăcomiei, a unei obsesii a cantităţii generează o mulţumire mai mare decât ar trebui! Are loc o demistificare treptată a omului, a nobleţei acestuia: moşul, iniţial o victimă a răutăţii şi avariţiei duse până la absurd a babei, devine el însuşi un agresor în momentul în care capătă mijloace şi putere.

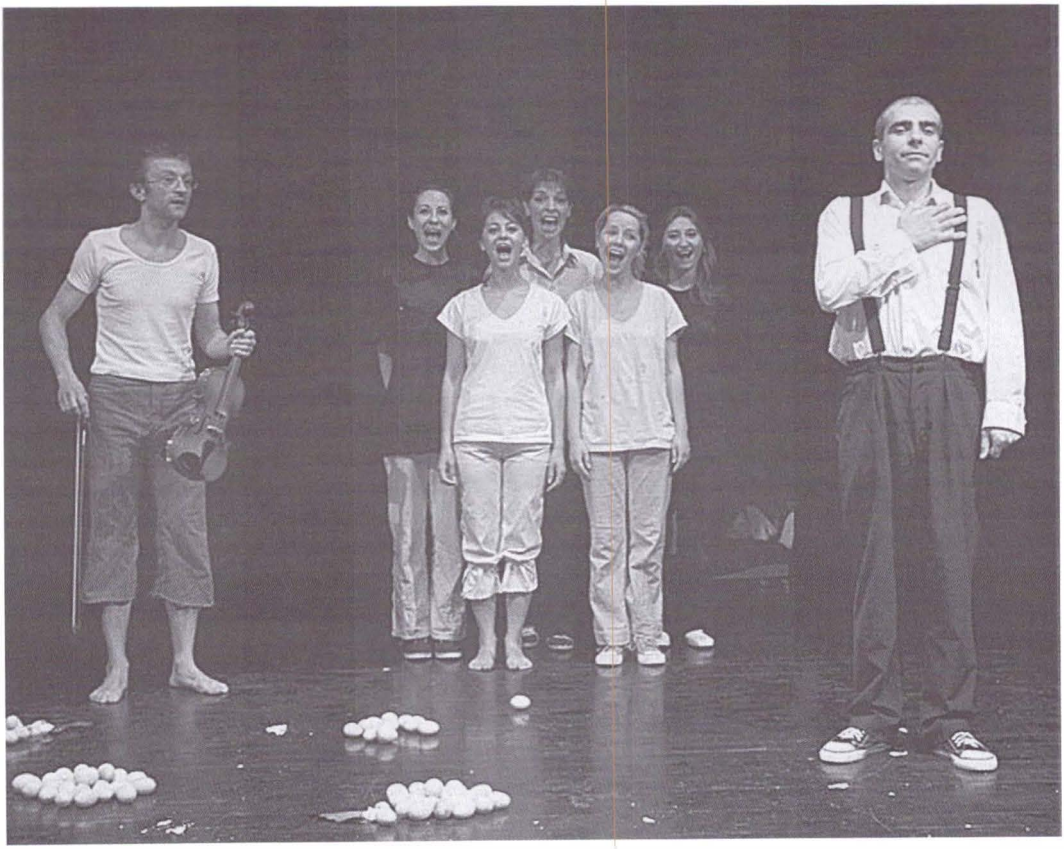
Copleşitoare şi enervant de obsedantă este imaginea scenei plină de ouă, mai multe şi mai multe, părând suficiente pentru toţi, şi dovedindu-se mereu insuficiente, concretizare a unei aviditâţi dezumanizante care îi cuprinde pe toţi, îi alterează şi generează groteşti comportamente. Spectacolul se deschide printr-un joc aproape ritualic de aducere a acestora de către femei. Sunt aşezate parcă în forma cuibului din care se vor naşte ulterior evenimentele şi sensurile grave. Vor invada scena şi, prin prezenţa lor constantă şi copleşitoare, vor construi spaţiul de joc şi relaţiile între personaje.

De altfel, scenografic, spectacolul reţine prin simplitate sugestivă, jocul actorilor dezvoltându-se fie pe scena goală, fie pe aceea încărcată de simbolicele ouă. Remarcabilă în susţinerea spectacolului este permanenta îmbinare a amănuntului etnografic, specific gospodăriei tradiţionale româneşti, caracterizând obiectele utilizate – scăunele, ciubere etc – cu detaliul actual, prezent în costumele simple, în care pantalonul şi tricoul ocupă locul de frunte... Parcă asistăm la o poveste, de dincolo de timp şi de vremuri, a omului devorat de ban, în care evoluţia uneltelor nu pare a fi fost susţinută de o evoluţie a moravurilor! Sugestivă în acest sens este utilizarea de către regizor a obiectului vechi cu nume nou, o continuitate care pare să polemizeze cu ideea de „progres moral" şi să eternizeze o imagine nu tocmai

flatantă pentru om concretizată în imaginea din final: un moş în sfârşit fericit printre ouă numeroase şi bani pe care îi priveşte şi îi numără, nici el mai generos acum decât fusese iniţial baba! Amuzante în copilărie, situaţiile devin acum generatoare de sensuri grave, amintindu-ne încă odată ceea ce ar trebui să cunoaştem foarte bine, dar uităm cel mai adesea: că în artă, ca şi în viaţă, în spatele oricărei comedii se ascunde o tragedie. Depinde de unde priveşti şi cât de mult şi de multe vrei să vezi!

Este un spectacol incitant care-ţi bruschează orizontul de aşteptări prin rezolvările scenice oferite şi care te obligă să fii un spectator activ. Este în acelaşi timp îndrăzneţ, un experiment al inteligenţei artistice mizând pe un efect disonant: te acaparează prin ritm şi concretizările scenice ingenioase, dar se refuză cunoaşterii imediate, definitive, intrigându-te! Rămâne permanent o zonă a obscurităţii care te intrigă şi care, recunosc, m-a obsedat câtva timp după!

Mi-a plăcut că nu m-a lăsat o clipă în pace, nu m-a lăsat să amorţesc în fotoliul meu de spectator. Până la capăt Mi-a pretins, până la capăt, să fiu vie, mereu atentă şi activă! Dacă doriţi să mergeţi la o piesă de divertisment sau la o piesă de emoţie şi sentiment, nu vă recomand spectacolul *OO!*. Dacă însă doriţi să vedeţi un spectacol care lucrează agresiv asupra imaginilor scenice tradiţionale, propunând un soi de joc subversiv, pe faţă, o polemică atât cu teatrul tradiţional, cât şi cu societatea, susţinut cu inventivitate, cu energie şi entuziasm de către o echipă excelentă de tineri actori, mergeţi să vedeţi acest spectacol!



Din laboratorul unui spectacol

În vara acestui an, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț s-a împlinit un proiect, aşteptat cu entuziasm de actorii de aici: mai mult de o lună de zile, aceştia au avut ocazia să lucreze cu regizorul Alexandru Dabija, experiență artistică finalizată prin spectacolul ***OO!***, creație colectivă, după un text de Ion Creangă. Această colaborare, deşi o întâlnire fericită, nu stă sub semnul întâmplării, al accidentului, prezența regizorului în acest teatru fiind constantă. Seria spectacolelor sale începe în 1976 cu *Răfuiala* de Philip Massinger, continuă apoi cu *O noapte furtunoasă* de I.L.Caragiale, *Jucăria de vorbe*, după *Cartea cu jucării* de Tudor Arghezi, *Cutuma* de Amadou Kone, *Mult zgomot pentru nimic* de W.Shakespeare şi *Orfanul Zhao* de Ji Junxiang.

Pus sub semnul căutării, al descoperirii potențialului creator în jocul actorului, proiectul din această vară s-a împlinit în etape. Adoptarea formulei de *work in progress* a presupus multă muncă în echipă, o participare şi o implicare a tuturor actorilor din distribuție. În plus, modul de lucru a cerut disponibilitate creatoare, pusă sub semnul improvizației şi al libertății în munca asupra fiecărei replici. Din această stare de creativitate continuă, în fiecare zi s-a născut o bucată din partitura spectacolului. Nu s-a lucrat pe un text prestabilit, ci a fost creat unul, dinamic, pornit din povestea lui Creangă şi susținut de energiile unor tineri actori. Munca a fost ca un drum inițiatic: a surprins, a fost înțeles şi a prilejuit o întâlnire peste timp cu un text care părea cel puțin surprinzător pentru spațiul scenic.

Echipa de lucru a inclus şi participarea asistenței, toți cei prezenți şlefuind, reflectând şi construind pornind de la fiecare replică. Organizați în grupuri de câte doi, actorii aveau de lucrat diverse teme, improvizând şi creând situații nu în mod obligatoriu legate de poveste. Fiecare zi era nu numai o nouă etapă în descoperirea potențialului artistic la nivel interpretativ, ci şi în realizarea unui nou fragment de text, pornind de la cele mai bune replici create de actori în situații imaginate, notate de secretarul literar Gențiana Ionescu. Un teatru de atelier care s-a împlinit ulterior printr-o distribuție şi prin unitatea unui spectacol!

De subliniat că linia de lucru impusă a fost aceea a unei actualizări pornind de la ceea ce este general uman în textul lui Creangă, prin apelul la mijloace scenice moderne şi la posibilități interpretative diverse. S-a lucrat cu caricatura, cu grotescul sau cu nuanța cuvântului, totul bazându-se pe un joc al stilizării accentuate a gestului sau pe descoperirea capacității cuvintelor de a semnifica, în funcție de context, realități ale vieții contemporane.

Privind înapoi cu... bucurie

„Alexandru Dabija este jucăuş până la Dumnezeu. Plin de energie. Intuitiv. Cu o viteză năucitoare de reacție şi de procesare a informațiilor. Este incisiv. Neastâmpărat. Şi vigilent, pe deasupra. Exploatează la maximum simbolurile. O face subtil sau fățiş. Este predispus la realizarea a multiple şi repetate conexiuni. Valorifică contextele. Le modifică, dacă-i nevoie. Cere profesionalism, asumare şi (inter)acțiune. Nu suportă stereotipurile (indiferent de natura lor).

Dispune de o bază solidă de povestiri haioase. De întâmplări din acelea, din viață, care împărtăşite fiind, coalizează grupul şi înlesnesc interacțiunea.

Are ochii mari, vioi şi expresivi. Întocmai cum e el."*(Gențiana Ionescu, secretar literar, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț)*

„Noi aşteptam de foarte multă vreme să lucrăm cu domnul Dabija şi s-a întâmplat să vină în vară. În spectacolul nostru, povestea nu mai e poveste, nu mai e basm, nu are nimic clasic, nu e decât un pretext. De exemplu, eu interpretez rolul cocoşului, dar cocoşul nu e cocoş, găina nu e găină, dar poate fi...totul rămâne la latitudinea spectatorilor şi nu cred că deranjează. E o convenție care se înțelege de la început. E frumos, e antrenant, e subtil, e ironic, are de toate, e foarte scurt şi bine făcut, dacă

mai e şi bine jucat este perfect. Cine a lucrat cu domnul Dabija ştie că nu se pierde niciun moment. Chiar când nu ai nimic de făcut, nu poţi să nu fii acolo, nu ai cum să nu participi! Are atâta tact şi are o personalitate atât de frumoasă şi puternică încât nu ai cum să nu-ţi doreşti să lucrezi cu dânsul!"*(Cezar Antal, actor, Teatru Tineretului, Piatra Neamţ)*

„Spectacolul acesta a însemnat foarte mult pentru mine. A fost o mare bucurie. Rolul pe care îl interpretez este al povestitorului, având funcţia unui comentator al faptelor. Domnul Dabija este un bun strateg care a ştiut foarte bine să treacă peste dificultăţi, cu atât mai mult în cazul unei piese de genul acesta care se construieşte, în care nu se vine direct cu un text. La început, ai impresia că lucrurile sunt tulburi, că totul se construieşte pe umerii şi părerile fiecăruia, dar, e clar, rezultatul e de mult gândit şi el ştie foarte bine să te ducă acolo unde vrea. Este minunat că asta nu anulează nici un moment libertatea actorului"*(Dragoş Ionescu, actor, Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ)*

„La prima întâlnire nu prea înţelegeam ce vrea de la noi. Vorbea despre un spectacol în care să fie inserţii din povestea clasică cu comentarii teatrale contemporane. Mi s-a părut o provocare, fiindcă a fost o muncă de echipă în care este nevoie de aceeaşi energie din partea tuturor pentru a susţine tot spectacolul. E un lucru foarte important să fii susţinut şi să-i susţii pe ceilalţi. Are un farmec excepţional, toţi eram fascinaţi de el şi de poveştile lui, de felul în care le spunea... dar şi de cinismul lui: ne punea la punct în situaţii care erau foarte dureroase pentru noi, dar o făcea cu atâta sinceritate şi adevăr încât nu aveai cum să te superi!„*(Nora Covali, actriţă, Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ)*

Bacău

Andreea CĂPITĂNESCU:

„Ne propunem să promovăm tinerii coregrafi români într-un context internaţional"

Andreea Căpitănescu a absolvit Liceul de Coregrafie „Floria Capsali" (1999) şi UNATC „I.L.Caragiale" – Facultatea de Teatru, secţia Creaţie Coregrafică (2004), clasa conf.univ.dr. Raluca Ianegic. În 2006, a absolvit masterul „Regia Spectacolului Contemporan" şi a primit bursa de participare „danceWEB", pe durata festivalului „ImPulsTanz" (12 iulie–16 august) Viena. În 2006–2007 Andreea Căpitănescu a participat în calitate de dansator în proiectul european „Migrant Body", organizat de Fundaţia Proiect DCM. Din 2003, conduce ateliere de dans contemporan în cadrul unor programe şi ateliere de dans organizate de Pro-Helvetia, UNESCO, Centrul Naţional al Dansului Bucureşti.

Creaţii coregrafice:

2006 – Da, sigur...mai vedem (scurt-metraj de dans 4', TVR Cultural–Kinetika 2, realizator Bogdana Pascal)

2006 – „interior exterior", solo realizat în urma rezidenţei artistice din cadrul programului ArtistNe(s)t

2005 – REW (scurt-metraj de dans 4', TVR Cultural – Kinetika, realizator Bogdana Pascal),

În Tăcere (2005, „eXplore dance festival", Teatrul Odeon, Teatrul Nottara; 2006 Centrul Național al Dansului Bucureşti), Alternative (2005, ArCuB – „Săptămâna muzicii contemporane"),

2004 – ROUTin (Teatrul Nottara, Studioul Casandra, Bucureşti)

În 2004 a primit „Premiul pentru cea mai bună coregrafie" – Gala Absolvenților UNATC „I.L.Caragiale", pentru spectacolul ROUTin. Andreea Căpitănescu este Director Artistic şi membru cofondator al asociației culturale ArtLink. În anul 2007, Andreea Căpitănescu este Director Artistic al „eXplore dance festival" – Festival Internațional de Dans Contemporan pentru Tineri Coregrafi, ediția a II-a.

Gina Şerbănescu: *Cum s-a născut Festivalul „ eXplore", acum doi ani*?

Andreea Căpitănescu: În 2004, tocmai absolvisem facultatea şi căutam un spațiu în care să îmi prezint lucrarea de diplomă, respectiv un teatru, pentru că nu exista Centrul Național al Dansului şi, de fiecare dată când îți doreai să prezinți o lucrare, trebuia să bați pe la uşile teatrelor. Atunci, împreună cu colega mea Cătălina Gubandru, cu sprijinul doamnei Raluca Ianegic, am mers la Teatrul Nottara şi am solicitat spațiu, aflând că în acea perioadă aveau un proiect în care prezentau şi lucrări din afara repertoriului teatrului, respectiv spectacole de muzică, dans, literatură. Având un spectacol cu cinci interpreți, trebuia să gasesc şi o finanțare pentru onorarii... Am aplicat atunci la Programul Cultural Elvețian – *ProHelvetia* şi am solicitat banii necesari pentru onorariile artiştilor. În acelaşi an, în decembrie, am prezentat piesa la „Nottara", iar după spectacol, Gabriela Tudor, director la *ProHelvetia* , mi-a făcut cunoştință cu Miki Branişte, care tocmai se întorsese de la Lyon, după un master de management cultural şi lucrase pentru Bienala de dans de la Lyon ca stagiar. Miki era hotărâtă să rămână în România, să fie coodonator de proiecte, nu neapărat numai în dans, dar îi plăcuse ce făcuse la Lyon în bienală. Apropo de necesitatea unui spațiu pentru a prezenta lucrările, din discuțiile noastre s-a născut ideea Festivalului Internațional *eXplore dance*, care să vină în întâmpinarea tinerilor coregrafi ce căutau o modalitate de a se face vizibili în România şi în străinătate. Mulți dintre ei erau invitați deja în străinătate la festivaluri, dar în România erau foarte puțin cunoscuți sau deloc. Astfel, împreună cu Oana Ioniță, care se ocupa la momentul respectiv de PR, am fondat *Asociația Artlink* într-un timp foarte scurt, presate fiind şi de un motiv foarte practic – trebuia să fim persoană juridică pentru a organiza festivalul, pentru a putea încheia toate contractele necesare, cu Teatrul Odeon şi artiştii invitați. Eram foarte motivate şi entuziaste, mai ales că în România nu exista un eveniment similar...

G.Ş.: *Ştim că tema de acum doi ani a fost „feminitatea"...*

A.C.: Nu am ales ca temă feminitatea ca atare, ci ne-am propus să realizăm un focus special asupra tinerelor coregrafe din România, pentru că la momentul respectiv, dacă întrebai pe cineva despre dansul contemporan din țara noastră, menționau numai coregrafi. Exista de-acum o generație matură compusă în mare parte din bărbați, dar împreună cu Miki am observat că o generație tânără (între 20 şi 30 ani), alcătuită în majoritate din fete, deşi necunoscută publicului şi chiar comunității dansului, începuse să se formeze, lucrând în mod constant, şi ne-am gândit astfel să creăm cadrul necesar pentru a le oferi o mai mare vizibilitate.

G.Ş.: *Cine a rămas în peisajul nostru coregrafic dintre tinerele care s-au afirmat atunci?*

A.C.: Majoritatea au rămas: Cătălina Gubandru, Alexandra Pirici, Mădălina Dan, Iuliana Stoianescu, subsemnata, deşi am cam ieşit din peisaj...

G.Ş.: *Eu cred că ai reintrat în peisaj prin proiectul „Migrant Body", cel puțin ca interpretă... Pe de altă parte, alegând să mergi pe linia manageriatului cultural, se impun şi sacrificii...*

A.C.: Da, e drept, anul trecut însă, pentru că nu s-a ținut, am avut proiecte personale şi rezidențe, de exemplu la Bacău (ArtistNe(s)t), danceWEB Viena şi Migrant Body...

G.Ş.: *Hai să evaluăm ce s-a întâmplat anul acesta la eXplore. Tema a fost identitatea şi spectacolele au fost foarte diverse. Se observă că în genere, în festivaluri, se caută o linie conceptuală unică. La nivel conceptual, „eXplore dance festival" a fost unitar, pentru că toate spectacolele tratau identitatea. La nivel de limbaj coregrafic, spectacolele au fost foarte diferite.*

A.C.: Ceea ce ne-am dorit într-adevăr a fost ca spectacolele să aibă în comun tema aleasă. Diversitatea spectacolelor a fost şi ea un obiectiv important, în încercarea de a oferi publicului o paletă cât mai largă de opțiuni estetice şi de identitate artistică.

G.Ş.: *Ar trebui să facem o diferențiere. Care au fost spectacole aplicante, care au fost spectacole invitate?*

A.C.: Invitați în festival au fost Miguel Gutierrez, Keren Levi şi Ugo Dehaes, Cosmin Manolescu şi Kassen K. Deşi Kassen K a aplicat, a avut până la urmă statut de invitat, pentru că această companie este deja cunoscută în Franța.

G.Ş.: *Câte aplicații au fost?*

A.C.: În jur de 70, din foarte multe țări, am avut aplicații inclusiv din India. Numărul mare de aplicații s-a datorat faptului că am trimis apelul la candidaturi pe cât mai multe canale de promovare, prin centrele culturale străine şi partenerii noştri din rețele internaționale...

G.Ş.: *Dacă aş fi un tânăr artist şi aş fi conştient de talentul meu, cum probabil este (şi sper să fie!) Matija Ferlin, pe care l-ați avut în Festival cu piesa „Sad Sam", aş aplica într-un loc care să însemne realmente ceva pentru cariera mea. Probabil că cei care au aplicat s-au informat despre voi şi au considerat că prezența în festivalul organizat de voi contează pentru următorul pas în cariera lor.*

A.C.: Important mi se pare să joci, să îți prezinți spectacolul, să fii pe scenă. Faptul că am cunoscut personal înainte de festival unii dintre artiştii invitați a fost foarte important, iar la finele festivalului mi-am dat seama ce relații diferite se creează cu artiştii pe care îi inviți cunoscându-i personal dinainte şi artiştii pe care îi selectezi fără să îi cunoşti personal. Mai ales datorită timpului foarte scurt pe care aceştia îl petrec în cele din urmă în Bucureşti, 2–3 zile... Cu siguranță au fost interesați să vină în România pentru că nu ştiau mai nimic despre dansul contemporan de aici. Faptul că au aflat de un festival de dans contemporan din Bucureşti a fost o noutate şi au venit, bineînțeles, ca să-şi prezinte creația, dar şi din dorința de a cunoaşte comunitatea dansului de aici.

G.Ş.: *Totuşi, insist că a existat ceva şi din statutul Asociației „Artlink" care i-a stimulat pe artişti să vină. Voi sunteți acum parteneri la Balkan Dance Platform, care am putut vedea ce amploare a luat anul acesta, aşa că aveți totuşi o vizibilitate internațională care i-a stimulat pe unii artişti.*

A.C.: Da, este adevărat că în doi ani de la înființarea *„ArtLink"* am reuşit să avem parteneri străini, să intrăm în rețele internaționale de dans contemporan, iar din 2008 vom începe proiecte europene multianuale cu o parte dintre ei. Este un semn bun, care ne bucură mult, pe de altă parte este şi o responsabilitate foarte mare care vine foarte repede...

G.Ş.: *Eu am tot auzit vorbindu-se despre o criză a dansului românesc..Dar, totuşi, anul acesta am avut evenimente, festivaluri (mă gândesc numai la „Sibiu Dans 2007", „Restart" şi apoi „eXplore"). Nu vorbesc acum despre valoarea lor. Dar se întâmplă tot timpul evenimente în dans la noi, fie că e vorba de workshopuri, dezbateri sau spectacole. Eu zic că intrăm într-o normalitate şi chiar dacă unele spectacole sunt slabe, nu trebuie să ne alarmăm...Este adevărat că asociația „Artlink" doreşte să transforme festivalul „Explore" într-un eveniment anual?*

A.C.: Da, dorim acest lucru, sperăm să găsim şi resursele financiare necesare... De exemplu, pentru festivalul din 2007, organizarea a început în octombrie 2006. Cu exact un an înainte, am început să pregătim dosarele de aplicații, cererile de finanțare, etc. Din punct de vedere organizatoric şi financiar e foarte dificil, pentru că nu avem încă îndeajuns de multe structuri care să sprijine un festival international de dans.

G.Ş.: *Eu cred că, dacă voi îl faceți şi în 2008 şi vă iese, probabil va deveni important şi pentru instituții să vă ajute, la un moment dat, voi puteți impune ritmul...*

A.C.: Ne-am gândit că un festival anual se bucură de o vizibilitate constantă, iar prin organizarea *„eXplore dance festival"*, coregrafii români vor deveni mai interesați să producă lucrări pe care să le prezinte în cadrul internațional al festivalului, iar partenerii noştri şi sponsorii vor fi interesați de o colaborare ce se bucură de succes în rândul publicului şi de vizibilitate.

G.Ş.: *Câți români au aplicat?*

A.C.: Din România am primit în jur de 8 aplicații...

G.Ş.: *În raport cu interesul internațional, mi se pare puțin...*

A.C.: Da, dar pe de altă parte nici numărul coregrafilor din România şi al producțiilor de dans nu este foarte mare, ca în alte țări unde concurența este mult mai acerbă, unde pentru a-ți prezenta un spectacol trebuie să aplici peste tot. La noi încă, de bine de rău, dacă ai o piesă şi lumea te vede interesat şi motivat, reuşeşti până la urmă să o prezinți, dacă e şi o piesă bună, bineînțeles...

G.Ş.: *Ce experiență trebuie să aibă aplicanții la festival?*

A.C.: Spre deosebire de 2005, anul acesta am cerut ca aplicanții să fie coregrafi cu cel puțin trei ani de experiență, pe de o parte pentru că între timp Centrul Național al Dansului, prin concursurile de proiecte, a preluat o parte din responsabilitatea sprijinirii afirmării tinerilor coregrafi români, pe de altă parte pentru că ne-am dorit să ridicăm nivelul spectacolelor prezentate. Ne propunem să promovăm tinerii coregrafi români într-un context internațional, să oferim publicului spectacole diverse, creații originale.

G.Ş.: *Din punctul tău de vedere, ca director artistic al Festivalului, ce a fost bine şi ce a fost rău? Ce te-a mulțumit şi ce aspecte nu au funcționat şi constituie o lecție pentru viitor?*

A.C.: Cel mai mult m-a bucurat faptul că în toate serile Festivalului sălile de spectacol au fost pline, ceea ce e un semn bun şi reprezintă motivația cea mai mare pentru a merge mai departe. Apoi, a fost important faptul că am reuşit să aducem spectacole foarte bune la Bucureşti, că am putut organiza un *workshop* şi o masă rotundă care s-au bucurat de participare consistentă... La finele Festivalului am realizat că există diferențe destul de mari între spectacolele tinerilor coregrafi români şi spectacolele invitate. Am încercat să promovăm tinerii coregrafi români alături de coregrafi deja consacrați, fapt ce poate dezavantaja uşor tinerii coregrafi selectați... Pentru noi a fost o lecție, iar pe viitor vom face o diferență mai clară pentru public şi critici între artiştii invitați şi artiştii selectați. La finele fiecărei ediții, analizăm poziția noastră față de comunitatea dansului şi public, realizăm un raport intern foarte important pentru ediția următoare.

G.Ş.: *Care ar fi dorința ta cea mai importantă în momentul actual?*

A.C.: Să dorm (*râde*)...

G.Ş.: *Ai fost cam nomadă anul acesta cu proiectul „Migrant Body", ai avea nevoie de odihnă... Şi după ce te trezeşti?*

A.C.: Să o iau de la capăt... Eu am o dorință, dar cred că ea nu se poate realiza mai devreme de 10 ani: să avem mai multe şcoli de dans, să avem cel puțin încă o universitate unde să poată fi studiată arta coregrafică, să avem cel puțin 20 de dansatori foarte buni şi să avem în continuare public numeros... Şi mi-aş mai dori să avem atâtea spectacole bune pe care să le putem prezenta publicului, încât să ne fie foarte greu să alegem...

Interviu de *Gina ŞERBĂNESCU*

OLANDEZII LA ODEON

Henk SCHOLTEN

Teatrul olandez văzut de aproape

Henk Scholten, directorul Institutului Olandez de Teatru din Amsterdam, după ce a studiat mai întâi istoria şi apoi teatrul la Universitatea de Nord din Groningen, Henk Scholten, critic de teatru şi dramaturg, s-a stabilit în nord, lucrând ca director artistic şi economic în cadrul mai multor companii teatrale.

În 1987 s-a mutat în sud, unde a devenit directorul Teatrului Zuidland din Terneuzen. Între anii 1992–1998, a fost director al următoarelor organizaţii: Fonds voor de Podiumkunsten; PodiumKunstWerk; Fonds voor Amateurkunst.

În 1998 a fost director al City Theatre din Utrecht (Stadsschouwburg Utrecht). Aici a devenit cunoscut pentru aşa-numitul model Utrecht, o structură de colaborare care implica atât companiile de teatru cât şi sălile de spectacol din oraş. A organizat festivaluri internaţionale cu teatre din Europa Centrală şi de Est (Paradisul pierdut şi Paradisul regăsit) şi a fost fondatorul programului internaţional „Vrede van Utrecht", dedicat relaţiei dintre artă şi conflictul social.

În ultimii douăzeci de ani, Henk Scholten a fost membru al Consiliului Naţional de Artă şi al Consiliilor de Artă din Groningen, Haga şi Utrecht. Henk Scholten este directorul Institutului Olandez de Teatru, Amsterdam, din ianuarie 2007.

Acum aproape 40 de ani, în 1969, s-a petrecut ceva care a influenţat în mare măsură istoria contemporană şi starea actuală a teatrului olandez. Este vorba despre „Tomato Action".

La Amsterdam Stadsschonnburg, cel mai important teatru din ţară, studenţii la actorie, tinerii actori şi dramaturgi au aruncat cu roşii în actorii de pe scenă. Doreau ca teatrul să capete un caracter politic mai pronunţat. Vroiau ca actorii să fie mai responsabili. Vroiau o legătură între teatru şi societatea în continuă transformare. Vă spun acestea pentru că schimbările asupra contextului şi structurii teatrului olandez care au urmat după „Tomato Action" au dus în alte direcţii evenimentele de astăzi şi îi conferă teatrului olandez un loc, aparte şi unic în comunitatea teatrului internaţional. Vă voi spune mai multe despre acest loc, dar permiteţi-mi mai întâi să spun câteva cuvinte despre mine şi despre Institutul Olandez de Teatru.

Am fost prezentat corect drept directorul Institutul Olandez de Teatru, dar ocup această funcţie doar de la începutul lui 2007. Timp de 30 de ani am lucrat în sistemul teatral ca actor, dramaturg, regizor, critic. Această experienţă în domeniul teatral mă ajută să duc la bun sfârşit misiunea Institutului de Teatru: să susţină teatrul olandez şi comunităţile de dansatori; să fie un centru de cercetare a

Theater Instituut
Nederland
Theatermuseum / Theatr
ma. t/m vr. 1
za. en zo. 1

trecutului, prezentului şi viitorului teatrului olandez din perspectivă naţională şi internaţională. Asta înseamnă că organizăm expoziţii, publicăm cărţi, note informative, reviste şi încurajăm dezbateri despre artişti sau între artişti şi politicieni şi, nu în ultimul rând, suntem co-organizatori pentru programe de schimb de experienţă ca această „Săptămâna Olandeză" la Teatrul Odeon.

Dar să ne întoarcem la 1969, la „Tomato Action". În acea vreme, scena teatrului olandez era formată din numai 8 companii în oraşele mari şi în regiuni. Mari sau mijlocii, acestea prezentau piese din repertoriul internaţional şi uneori olandez, dar fără a avea un stil propriu sau o tradiţie proprie. Această lipsă a unei tradiţii puternice în anii şi secolele de dinainte a fost unul dintre motivele pentru care, după „Tomato", situaţia s-a putut schimba atât de rapid şi de radical.

La sfârşitul anilor '70, la 10 ani după „Tomato", două dintre cele opt mari companii, au dispărut. Dar mult mai important, cel puţin 20 de companii noi, mai mici dar independente au fost fondate. Unele erau puternic orientate politic. O a doua categorie de companii lucra strâns cu comunitatea – ca teatrul pentru copii al faimosului Werkteater – care avea reprezentaţii în închisori, spitale sau în propriul cort de circ cu care mergea în turneu prin toată ţara.

A treia categorie de grupuri şi regizori artistici era probabil şi cea mai importantă. Ei au schimbat într-adevăr felul în care se făcea teatru şi în care se juca. Nu este uşor de explicat cum, dar deşi lucrau în diferite forme şi direcţii, ceea ce aveau în comun era faptul că vroiau ca teatrul să fie transparent şi sincer.

Această nouă generaţie a respins principiul lui Stanislavski despre iluzie. Actorul, în opinia lor, încă mai interpretează un rol, dar în acelaşi timp arată clar că face acest lucru şi de ce îl face în acest fel.

Acest nou mod de a juca presupunea o comunicare directă cu publicul, ceea ce se putea realiza doar în săli de dimensiuni mai reduse. Aşa că în anii '70 şi '80 s-a înregistrat o renaştere şi o creştere rapidă a aşa numitelor „cutii negre", teatre mici unde actorii şi spectatorii aveau practic un spaţiu comun. În acelaşi timp, teatrul de stradă şi apoi teatrul cu o locaţie specifică a devenit foarte popular. Aceasta în mare parte datorită nenumăratelor posibilităţi pe care le ofereau pentru comunicarea adevărată cu audienţa.

Din păcate, nu este vreme acum să intru în detaliile istoriei ultimelor decenii, aşa că, în câteva cuvinte, o să trec în revistă situaţia de faţă. Trebuie făcute totuşi câteva observaţii.

Primul lucru care trebuie menţionat este că anii şaptezeci şi optzeci au dat naştere *mimei*, o variantă specific olandeză a unei mişcări teatrale conceptuale şi nu narative. Până acum, mima a fost o sursă de reînnoire, nu numai în cadrul acestei discipline, ci şi pentru teatru în general. *Viefalt*, spectacolul pe care îl puteţi vedea la Teatrul Odeon, este un bun exemplu în acest sens.

De asemenea, este foarte important faptul că noile tendinţe au fost preluate de către academiile de teatru. Cursurile clasice de teatru şi dans încă mai există, bineînţeles, dar cele mai multe şcoli se concentrează asupra teatrului contemporan şi mimei, şi asupra dansului modern. Rezultatul este că teatrul devine un flux constant de noi generaţii de artişti în căutarea noului şi mai puţin a tradiţiei.

În special în anii nouăzeci, acest lucru a creat probleme. Pe de o parte, companiilor cu un repertoriu mai larg le lipseau regizorii şi actorii noi şi au început să piardă legătura cu publicul larg. Pe de altă parte, generaţia mai tânără a devenit oarecum dezorientată. Generaţia la putere era formată din „aruncătorii" de roşii, adică cei care au reînnoit teatrul. Astfel că cei tineri nu mai aveau predecesori pe care să îi distrugă şi, fără să îşi „omoare" predecesorii, nu le era uşor să preia controlul.

O ultimă remarcă se referă la situaţia societăţii olandeze. În timpul anilor optzeci, şi mai ales în timpul anilor nouăzeci, totul părea să fie foarte liniştit. Nu existau prea multe conflicte sociale sau probleme politice şi, ca rezultat, teatrul şi-a pierdut caracterul imperios. Acest lucru s-a schimbat în ultimii ani în urma a două întâmplări tragice. Prima a fost asasinarea lui Tim Forthyn, un politician populist de extremă dreapta care devenise foarte cunoscut printre straturile sociale inferioare olandeze. Cea de-a doua întâmplare a fost asasinarea lui Theo van Gogh, regizor de film şi de teatru, de către un tânăr extremist musulman.

Aşadar, unde ne aflăm acum, după aproape 40 de ani de la „Tomato Action" şi după cinci ani de la prima crimă politică din Olanda din ultimii 300 de ani?

Teatrul politic s-a întors, cu un număr în creştere de dramaturgi care scriu despre problemele politice şi sociale.

Regizorii artistici din generaţia „After-Tomato", precum Johan Simons, Ivo van Hove şi Theu Boermans se află la conducerea marilor companii. Au avut succes în transpunerea stilului transparent olandez de joc pe marea scenă, lucru care, în opinia mea, este principalul motiv pentru succesul lor internaţional.

Diversitatea este încă principala calitate a teatrului olandez. În fiecare stagiune, Institutul Olandez de Teatru strânge informaţii despre peste o mie de producţii noi în domeniul teatrului dramatic, teatrului muzical, dans şi mimă, teatrului de tineret, teatrului cu o locaţie specifică şi multe fuziuni între aceste categorii.

Nu ştiu ce va aduce viitorul. Ceea ce văd este că generaţia tânără, artiştii cu vârste între 25 şi 30 de ani, consideră diversitatea ca pe ceva deja existent. Nu încep cu principii, ci profită de oportunităţi. Lucrează deopotrivă pentru scena mare şi pentru cea mică, pentru copii şi pentru adulţi, fac teatru de repertoriu, lucrează şi cu dramaturgi şi îşi dezvoltă propriul stil.

Oamenii mai în vârstă, cei ca mine, se întreabă: care este motivul pentru care ei fac teatru?

Răspunsul lor: motivul nostru este teatrul însuşi şi nu ne grăbim să descoperim ce înseamnă acest lucru.

Teatrul ca supriză.

Şi poate că acesta este cel mai bun lucru pe care teatrul olandez poate să îl ofere.

Vă mulţumesc foarte mult pentru atenţie.

Vă mulţumesc foarte mult pentru această oportunitate.

(Transcrierea conferinţei lui Henk Scholten, susţinută la Teatrul Odeon, luni, 26 noiembrie 2007.)

Jakop AHLBOM:

„Am încercat să găsim o logică a iluziei"

„Vielfalt" este un spectacol care îmbină mişcarea cu muzica, acrobaţiile, dansul, iluzionismul, farsa şi elementele de decor, toate acestea prin intermediul fanteziei şi a ludicului. Piesa prezentată la Teatrul Odeon în cadrul „Săptămânii Culturii Olandeze" este cel de-al patrulea spectacol al lui Jakop Ahlbom, o poveste de dragoste înfăţişată printr-o serie de imagini cinematografice proiectate într-o lume a iluziei ce capătă sens.

Deşi regia poartă semnătura lui Jeroen van den Berg, cel care a avut ideea acestui spectacol este Jakop Ahlbom, actorul principal al piesei:

Jakop Ahlbom: În alte ţări nu există acelaşi sistem pe care îl avem în Olanda. Eu am o idee, vreau să pun în scenă o piesă, însă vreau să şi joc în ea. Atunci am nevoie de cineva care să privească din exterior. Avem pentru asta un termen numit *final direction.* Regizorul nu este cel care creează, ci este cel care aşază lucrurile. Eu ştiu ceea ce vreau să fac, am ingredientele, sau am o temă, după care caut pe cineva care să mă ajute. La această piesă m-a ajutat Jeroen van den Berg. El a văzut ceea ce am făcut; a privit din exterior în calitate de dramaturg şi de regizor. La sfârşit, a fost cel care a pus cap la cap toate imaginile, toate scenele. Apoi am făcut o selecţie a celor mai bune secvenţe care ar duce mai departe povestea. Chiar dacă nu există o logică a ei, am încercat să găsim o logică a iluziei, care să te facă să înţelegi povestea. Mi-a plăcut ideea realităţii visului, a logicii visului. M-am gândit că, făcând asta, voi putea spune mai multe despre realitate.

Monica Tarău: *De cât timp aveţi nevoie pentru a pune în scenă o astfel de piesă?*

J.A.: Aceasta a durat foarte mult. Nu ştiu dacă a fost necesar să se întâmple aşa. Ne-a luat o lună să lucrăm la părţile de iluzionism, pentru că am vrut să avem elemente de magie foarte bune. Apoi am repetat timp de trei luni pentru a integra aceste elemente într-o poveste, pentru a le combina în povestea pe care o gândisem. Apoi am ales doar o jumătate din elementele de iluzionism pe care le pregătisem.

M.T.: *Vă consideraţi magician?*

J.A.: Da, e un hobby. Fac asta de opt ani. Îmi place magia. Cel care joacă rolul magicianului este un foarte bun prieten al meu. El începuse deja să înveţe să facă scamatorii, aşa că l-am învăţat şi altele pentru piesa aceasta, iar el le-a exersat.

M.T.: *Ne puteţi explica unul dintre trucurile dumneavoastră, pe care le-am putea face acasă?*

J.A.: Nu, nu pot. Unul dintre lucrurile minunate ale magiei este acela că trăieşte datorită secretului. Oricine îl poate afla dacă doreşte, dar cei care iau în serios magia vor păstra secretul. Şi asta e minunat. De asta vă puteţi bucura de magie. Dacă i-aţi afla secretul, nu v-aţi mai bucura.

M.T.: *Ce fel de actori pot juca într-o astfel de piesă?*

J.A.: Unii dintre ei sunt dansatori, dar nu este neapărat necesar, atâta vreme cât au o pregătire fizică. Lucrez şi cu dansatori, care au un antrenament fizic foarte

bun, dar dacă nu pot să şi joace, eu nu pot face nimic. Pentru acest spectacol este nevoie de mult mai mult, trebuie să şi joci un anumit rol. Deci este nevoie de o dublă pregătire.

M.T.: *Am văzut că la începutul spectacolului, unul dintre personaje vine din rândul publicului.*

J.A.: La început ne-am gândit să facem o scamatorie în care să folosim pe cineva din public; să-l facem să dispară, apoi să se întoarcă, iar eu să îi iau locul, dar era prea complicat, aşa că am renunţat. Motivul pentru care introducem astfel de momente este acela de a aduce publicul mai aproape de poveste. Atunci când cobor de pe scenă, sunt unul dintre spectatori; prin intermediul meu, ei păşesc în poveste. Este tot un truc prin care le captezi atenţia. Asta înseamnă că totul li s-ar putea întâmpla şi lor.

M.T.: *Câţi actori fac parte din trupă?*

J.A.: Acum încerc să formez o trupă. Am patru actori cu care lucrez constant şi vreau să continuăm împreună. Îmi doresc să lucrez cu mai mulţi oameni, dar îmi place ca o parte dintre ei să fie aceeaşi. Îmi place să construiesc împreună cu cei cu care interacţionez bine.

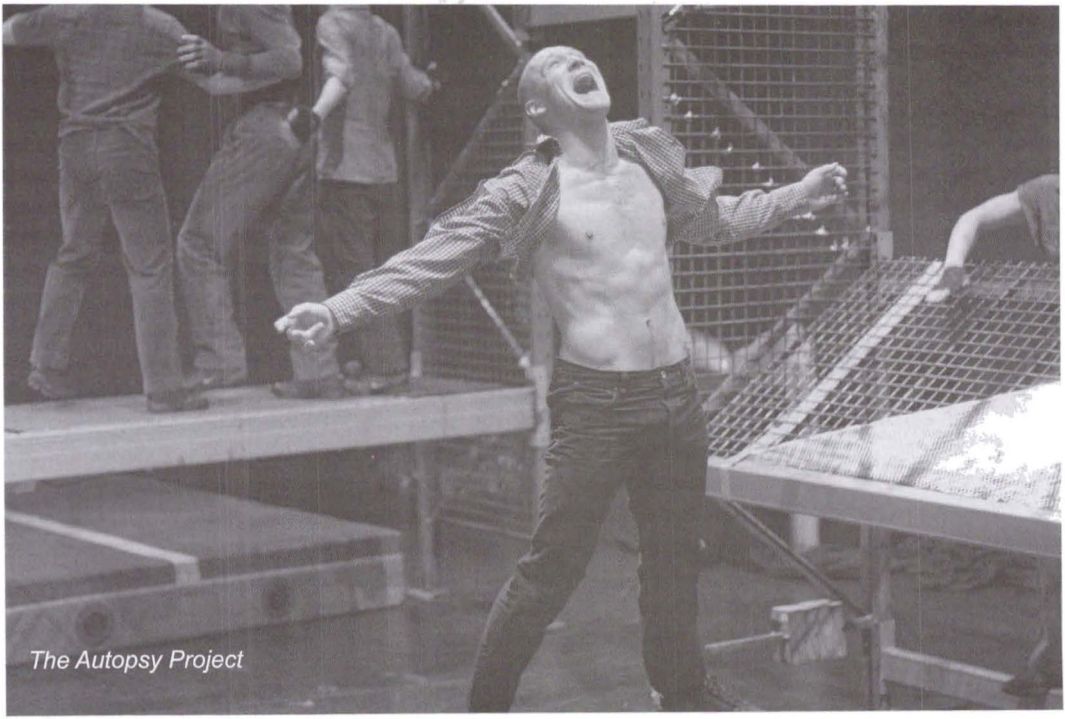
A consemnat *Monica TARĂU*

André GINGRAS:

„Eu văd dansul ca pe un vis"

În cadrul Săptămânii Culturii Olandeze de la Teatrul Odeon, a fost prezentat şi spectacolul *The Autopsy Project* de André Gingras. Modelată după structura unei autopsii, noua creaţie a coregrafului care trăieşte acum în Olanda încearcă să arate publicului cât de seducătoare poate fi cunoaşterea pură, puterea şi tehnologia, într-o societate dominată de ideea progresului ştiinţific. Coregraful André Gingras s-a născut în Canada şi a studiat la Toronto, Montréal şi New York. După ce a studiat în Canada teatrul, literatura engleză şi dansul contemporan, a primit Premiul Consiliului Canadian pentru Artă, ceea ce i-a permis continuarea studiilor de dans la New York. În 1999, André Gingras a început să facă coregrafie în Olanda. Prima sa creaţie, producţia Korzo-CYP 17, a fost premiată în anul 2000 la Festivalul de Dans CaDance, acelaşi spectacol primind în 2001 Encouragement Prize, distincţie acordată de Fondul de Artă din Amsterdam. Au urmat participări la renumite festivaluri precum Rencontres Chorégraphiques de Seine-Saint Denis (Bagnolet), Romaeuropa Festival, Munich Dance 2002 şi Bienala de la Veneţia 2003. După numeroase turnee şi invitaţii la festivaluri şi teatre din Europa, India, Australia şi America de Nord, André Gingras a venit la Bucureşti cu noua sa creaţie, producţia Korzo-*The Autopsy Project*, spectacol care a avut premiera pe 1 noiembrie 2007 la Festivalul de Dans Olandez din Haga, în Olanda. Înaintea reprezentaţiei de pe scena Teatrului Odeon, André Gingras ne-a acordat un scurt interviu.

André Gingras: Am locuit la New York timp de cinci ani. Am început să lucrez acolo cu tineri coregrafi, după care am intrat într-o companie unde am lucrat cu un coregraf foarte cunoscut, pe nume Doris Humpfrey, şi am dansat sub îndrumarea lui peste tot în lume. Apoi, am venit în Europa şi am început să lucrez cu Robert Wilson. Am făcut parte din echipa lui şi am călătorit împreună cu ea. Acest lucru mi-a influenţat poate cel mai mult cariera, m-a influenţat pe mine ca artist. Am lucrat



The Autopsy Project

cu el timp de zece ani. Acum relația noastră s-a schimbat, s-a transformat. Eu nu mai dansez atât de mult, ci fac coregrafie.

Monica Tarău: *Sesizezi diferențe mari între Statele Unite şi Europa în domeniul dansului?*

A.G.: Da, cred că Europa este mult mai avansată, mai sofisticată în ceea ce priveşte arta spectacolului. În arta vizuală însă, cred că America a făcut o serie de paşi foarte interesanți în avans. A apărut acolo o relație substanțială între postmodernism, media, cultură şi civilizație... În ceea ce priveşte arta spectacolului, în Europa se merge mult pe experiment, formele de artă se întrepătrund, se distrug barierele. În domeniul dansului, Europa a evoluat foarte repede în ultimii douăzeci de ani.

M.T.: *Eşti dansator şi coregraf, cum îmbini latura tehnică cu cea de dansator?*

A.G.: Trebuie să spun că nu am mai dansat în ultimul an şi jumătate. Cred că este mai bine aşa. Încerc să transmit acum ceea ce am învățat ca dansator. Aceasta este – să spunem – aventura mea.

M.T.: *Cum vezi dansul, ca pe o formă de a visa ori ca pe un mod de a percepe realitatea?*

A.G.: Îți voi da un răspuns, dar cei care privesc din exterior o pot face din multe puncte de vedere. Eu văd dansul ca pe un fel de vis, sau ca document asociat lui, însă mărturisesc faptul că sunt foarte influențat de realitate, de viața noastră cotidiană, de polemica noastră zilnică, de ceea ce trăim acum. Cred în arta contemporană cu numeroase fațete. Dansul trebuie să aibă legătură cu contemporaneitatea. Trebuie să aibă legătură cu societatea în care trăim. De aceea,

temele abordate de mine sunt de obicei în strânsă legătură cu ceea ce noi experimentăm acum ca societate.

M.T.: *Ştiu că ai studiat teatrul şi literatura engleză. Te ajută ele în ceea ce faci acum?*

A.G.: Bineînțeles. Teatrul este o artă a spectacolului. Cred că este cea mai „sălbatică" formă de artă, pentru că se bazează pe timp şi pe spațiu. Este o formă de artă foarte delicată. Ceea ce cunosc eu în acest domeniu, modul meu de a înțelege teatrul m-a ajutat să creez spectacole de dans. În ceea ce priveşte literatura engleză, pot spune că sunt un cititor înrăit. Citesc foarte mult, aşa că de cele mai multe ori, spectacolele mele au ca punct de plecare texte literare sau filosofice.

M.T.: *Publicul este şi el implicat în spectacolele tale?*

A.G.: Nu ne place ideea publicului pasiv, însă nici nu trecem în extrema cealaltă, a participării intense a publicului. Dar creăm foarte des spectacole în care distrugem bariera dintre public şi dansator. De exemplu, într-un spectacol, unul dintre dansatori porneşte din rândul publicului. Avem şi spectacole în care publicul se află pe scenă. Cei care ne văd pot experimenta. Intră, sunt puşi pe scaun şi în timpul reprezentației sunt mutați de către dansatori. În *The Autopsy Project*, spectacolul pe care îl prezentăm aici, există o distanță între dansatori şi public. Cei care ne văd se simt mai confortabil, stau în întuneric în cea mai mare parte a reprezentației. Este o experiență total diferită.

M.T.: *Presupun că şi călătoreşti foarte mult. Te influențează asta în ceea ce faci?*

A.G.: Nu cred că se întâmplă asta în mod conştient. Nu merg în Japonia şi spun: acum totul trebuie să aibă legătură cu această țară. Dar călătoresc mult şi îmi place această experiență, de a lua contact cu alte culturi, de a vedea alte moduri de lucru, de a vedea reacția unui alt tip de public. Chiar şi atunci când călătoresc de plăcere, încerc să iau contact cât mai mult cu acea cultură, cu acea limbă, cu oamenii de acolo şi cu modul lor de viață. Încerc să observ diferențele şi asemănările dintre mine şi ei. Mi se întâmplă foarte des să văd asemănări. Cu cât călătoresc mai mult, cu atât îmi dau mai bine seama că, în linii mari, suntem cu toții la fel.

M.T.: *Abordezi multe forme de dans...*

A.G.: În principiu, abordez fiecare spectacol într-un mod diferit. Mulți coregrafi creează prin intermediul unui limbaj de bază, care este propriul lor limbaj. Şi spectacolele mele îmbracă forme postmoderne, însă noi încercăm să creăm un limbaj pentru fiecare parte coregrafică, un limbaj mai mult sau mai puțin unic pentru acea bucată coregrafică. Aşa că ne creăm un fel de specificitate a mişcării. De exemplu, am vrut ca *The Autopsy Project* să conțină ideea de putere, de putere în relație cu corpul uman. Aşa că am căutat limbajul corporal potrivit pentru asta. Şi atunci ne-am gândit la acea tehnică folosită în videoclipurile de pe MTV sau în filmele cu James Bond, în care se aleargă pe străzi, se sare de pe clădiri, se cațără pe pereți. Ne-am antrenat serios pentru asta timp de două luni şi am transformat această tehnică într-un fel de limbaj al spectacolului nostru. Experiența aceasta presupune o forță imensă din partea dansatorilor. Au învățat să cadă şi cum să sară de la o înălțime de trei metri. Este un limbaj foarte spectaculos.

M.T.: *Cu cine ai lucrat la acest spectacol?*

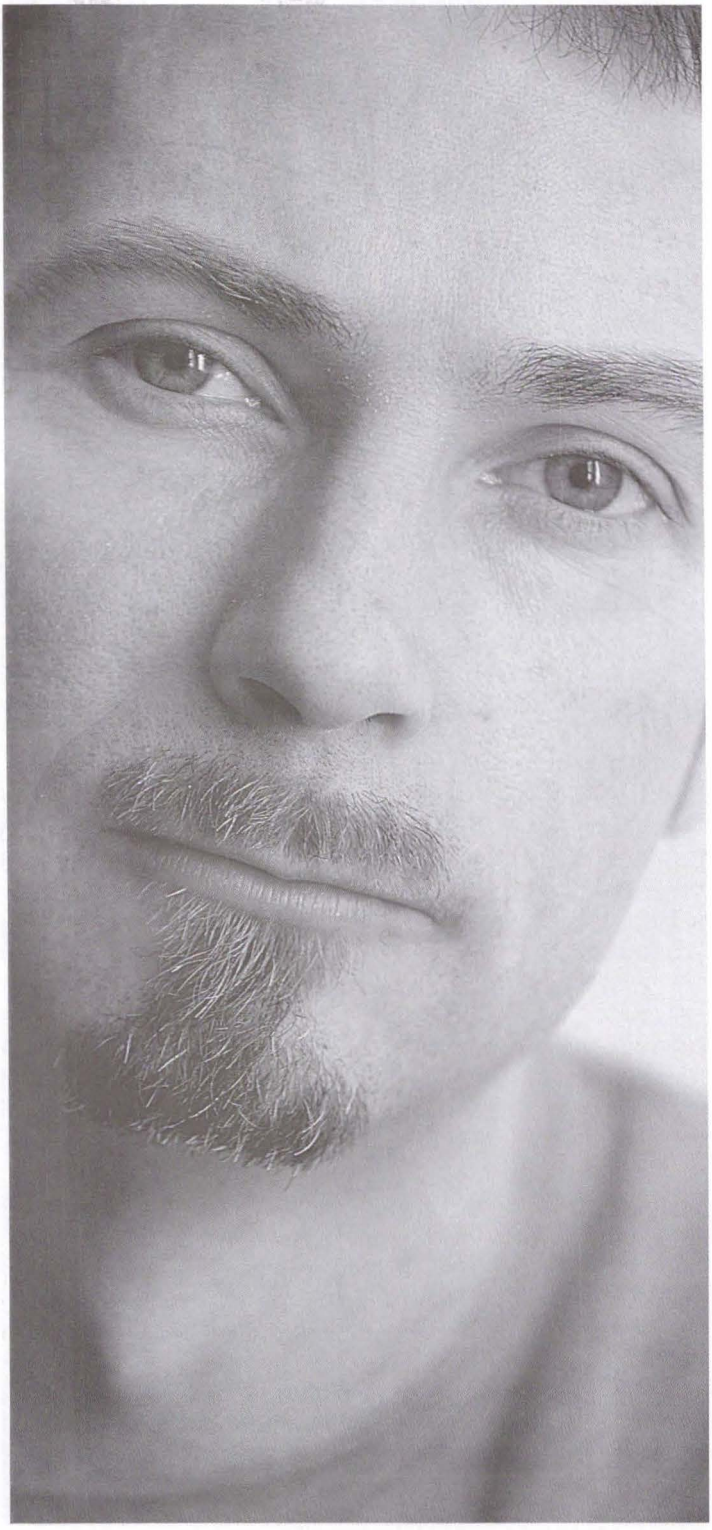
A.G.: Am lucrat cu o femeie-dramaturg minunată, o americancă pe nume Sue Jane Stocker. Ea a creat un dialog între nevoile dramatice ale spectacolului şi semnificația lor. Nu-mi place ca totul să se poată citi cu uşurință, cred că trebuie

să alegem ceea ce dorim să spunem. Am descoperit un artist vizual fantastic pe nume Girt van der Velden, care a conceput structurile industriale pe care le folosim. Avem un tânăr compozitor englez pe nume Joseph Hide. Este unul dintre cei mai buni compozitori din Anglia la momentul acesta. Foloseşte un limbaj foarte puternic, dar şi foarte subtil, foarte ciudat.

M.T.: *De ce locuieşti în Olanda? Te-a interesat amestecul de culturi de acolo?*

A.G.: Acesta este cu siguranță un aspect interesant al țării. Cred că multiculturalismul este prezent acolo în special în Amsterdam. În alte părți ale țării este altfel. Cred că este un loc foarte potrivit de a face artă. Este o țară deschisă, cei de acolo îşi doresc lucruri noi. Au fost în general foarte deschişi cu mine, m-au ajutat să-mi creez un loc în care să pot lucra. Ce îşi poate dori mai mult un artist?

A consemnat
Monica TARĂU



ÎN PREMIERĂ:

TEATRU PORTUGHEZ ÎN ROMÂNIA

În 2005, Fundația Culturală „Camil Petrescu" lansa seria „Dramaturgi de azi", coordonată de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru, publicând volumul „Teatru spaniol contemporan". Al cincilea titlu al colecției, apărut în această toamnă, continuă prospectarea scenei iberice actuale cu o selecție de şapte piese dintr-o dramaturgie complet necunoscută nouă până acum: cea lusitană. Volumul este prefațat de criticul de teatru portughez Paulo Eduardo Carvalho şi prezintă autori din trei generații distincte: de la influenții Jorge Silva Melo şi Luísa Costa Gomes la numele afirmate după Revoluția din 25 aprilie 1974 (Abel Neves, Carlos J. Pessoa) şi autorii noului val (José Maria Vieira Mendes, José Luis Peixoto şi Pedro Eiras).

Editată cu sprijinul AFCN, UNITER, al Festivalului de Dramaturgie Contemporană de la Braşov şi al Centrului de Limbă Portugheză / Institutului Camões, antologia a fost lansată printr-o serie de evenimente organizate la Braşov şi Bucureşti, în prezența dramaturgului, regizorului şi profesorului Carlos J. Pessoa, invitat cu sprijinul Ambasadei Portugaliei în România şi al Institutului Camões.

Pe 19 noiembrie, Carlos J. Pessoa a asistat, în cadrul Festivalului de Dramaturgie Contemporană de la Braşov, la o lectură a piesei *Scrisoare către Casandra* de Pedro Eiras (traducerea: Ana Maria Mihăilescu; regia: Claudiu Goga; cu: Maria Gârbovan şi Demis Muraru). Ideea s-a dovedit inspirată, întrucât, cucerit de reprezentație, Carlos J. Pessoa şi-a anunțat ulterior intenția de a monta pe scena companiei sale lisaboneze, Teatro da Garagem, o piesă a tânărului său compatriot Pedro Eiras.

O zi mai târziu, la Bucureşti, lansarea antologiei a avut loc mai întâi la U.N.A.T.C. „I.L.Caragiale", unde Carlos J. Pessoa s-a întâlnit cu studenții şi profesorii Facultății de Teatru. S-a discutat despre mişcarea teatrală independentă din Portugalia şi au fost proiectate fragmente din textele sale, scrise şi puse în scenă la Teatrul Garaj. S-au făcut, de asemenea, promisiuni de colaborare între Şcoala Superioară de Teatru şi Film din Lisabona şi UNATC, prin programe academice şi schimburi de studenți.

Seara, Clubul Green Hours 22 Jazz-Café a găzduit o altă lansare a antologiei, la care a fost prezent şi Ambasadorul Portugaliei în România, Excelența sa Alexandre Vassalo. Lansarea a prefațat premiera spectacolului ***Acid (despre emigrație şi poate chiar mai mult...)*** de Carlos J. Pessoa, o producție a Fundației Culturale „Camil Petrescu", realizată în parteneriat cu Teatrul LUNI de la Green Hours. Un moment conceput şi pentru a semnala creatorilor de teatru şi publicului din România o dramaturgie valoroasă, extrem de bine ancorată în realitate. Piesa lui Carlos J. Pessoa, scrisă în 2005 şi inspirată de poveşti ale emigranților de pretutindeni, a fost tradusă de Simina Popa şi montată de Cristian Dumitru, cu o distribuție foarte tânără: Dana Voicu, Ada Simionică, Gabi Călinescu, Mihai Calotă, Bogdan Dumitrescu, Axel Moustache, Ion Bechet. Montarea ei a fost, fără îndoială,

un experiment riscant: *Acid*... nu mai fusese reprezentată pe o altă scenă decât cea a lui Teatro da Garagem şi într-o altă regie decât cea a autorului, astfel încât modificările în structura dramatică, impuse mai ales de spaţiul de la Green Hours, s-au dovedit necesare (şi ele nu au fost neglijabile). Carlos J. Pessoa s-a declarat însă încântat de versiunea românească a textului său şi de jocul actorilor, mai mult, i-a propus Danei Voicu să colaboreze la un spectacol pe care compania sa îl va realiza la începutul următoarei stagiuni.

Pe 21 noiembrie, Centrul de Limbă Portugheză, reprezentând Institutul Camões în cadrul Universităţii Bucureşti, a găzduit şi el o lansare a antologiei şi o întâlnire a lui Carlos J. Pessoa cu profesorii şi studenţii Facultăţii de Limbi Străine. S-a vorbit aici mai ales despre dificultatea de a descoperi şi forma tineri pasionaţi de traducerea pieselor de teatru, cu care se confruntă o editură specializată în încercarea de a face cunoscută o dramaturgie „periferică", aşa cum sunt încă, din păcate, şi cea portugheză, şi cea română. Şi pentru că am menţionat din nou sprijinul Institutului Camões, trebuie să mulţumim aici în mod special reprezentantei acesteia, Patricia Ferreira, fără de care procesul de selecţie al textelor şi de „recrutare" a traducătorilor ar fi fost nesatisfăcător. (**A.D.**)

Ziua I-a: Lansare şi Lectură

Carlos J. PESSOA, Simina POPA şi Andreea DUMITRU

Carlos J. PESSOA:

„Să trăiești și să lucrezi în Portugalia, în România sau altundeva înseamnă avantajul unei libertăți diferite."

Crenguța Manea: *Sunteți actor, regizor, dramaturg și, de asemenea, profesor la Școala Superioară de Teatru și Film din Lisabona, unde conduceți Departamentul de Teatru. Sunt aproape douăzeci de ani de când ați înființat o companie independentă, Teatro da Garagem. De ce ați simțit nevoia să creați un spațiu diferit de cel instituționalizat, oficial?*

Carlos J. Pessoa: Când am început eu să lucrez, nu exista în Portugalia tradiția unei scrieturi dramatice contemporane care să exprime relația noastră cu realitatea cotidiană. Exista, mai ales, o tradiție a teatrului de repertoriu european, în vreme ce eu resimțeam ca pe o urgență dorința mea de a construi un altfel de teatru, de a scrie texte în care să pun în discuție situațiile pe care le trăiam zi de zi. Acesta a fost începutul proiectului meu teatral.

C.M.: *A fost o presiune personală, subiectivă, cea de a reflecta în scriitura dramatică problemele oamenilor pe care-i întâlneați pe stradă, poate chiar pe străzile Lisabonei.*

C.P.: Da, da! Fac un teatru care se referă la impresiile mele subiective despre viața în Lisabona, în Portugalia, dar și în Europa, în lume. Eu cred că generația mea este cea care a început să se situeze în acest context european. Nu suntem ca generația dinaintea noastră, care se confruntase cu problemele fascismului, cu dictatura lui Salazar; pentru ei, răul se afla în exterior, în societate, la guvernare, pe când, pentru generația mea, adevăratul dușman se ascunde, de fapt, în interior, înăuntrul fiecăruia dintre noi. De fapt, cred că este vorba despre o problemă generalizată, a lumii contemporane, în care individul este pus sub semnul întrebării, pentru că există în mod real o criză a valorilor, una religioasă, o criză social-politică.

C.M.: *Pe care le resimțim profund și aici, în România.*

C.P.: Categoric. Dar, în egală măsură, este vorba despre un sentiment al dispersării, care trebuie depășit, în opinia mea – în ciuda tuturor motivelor reale care-l generează. Nu putem trăi permanent în angoasă, avem nevoie de orizontul speranței. Teatrul pe care încercăm să-l facem la Teatro da Garagem pledează pentru o astfel de soluție; numele lui indică, de altfel, un spațiu aproape subteran, ca un fel de grotă, de catacombă, asemenea celor în care se reuneau primii creștini – un loc al rezistenței, dar și un punct de plecare.

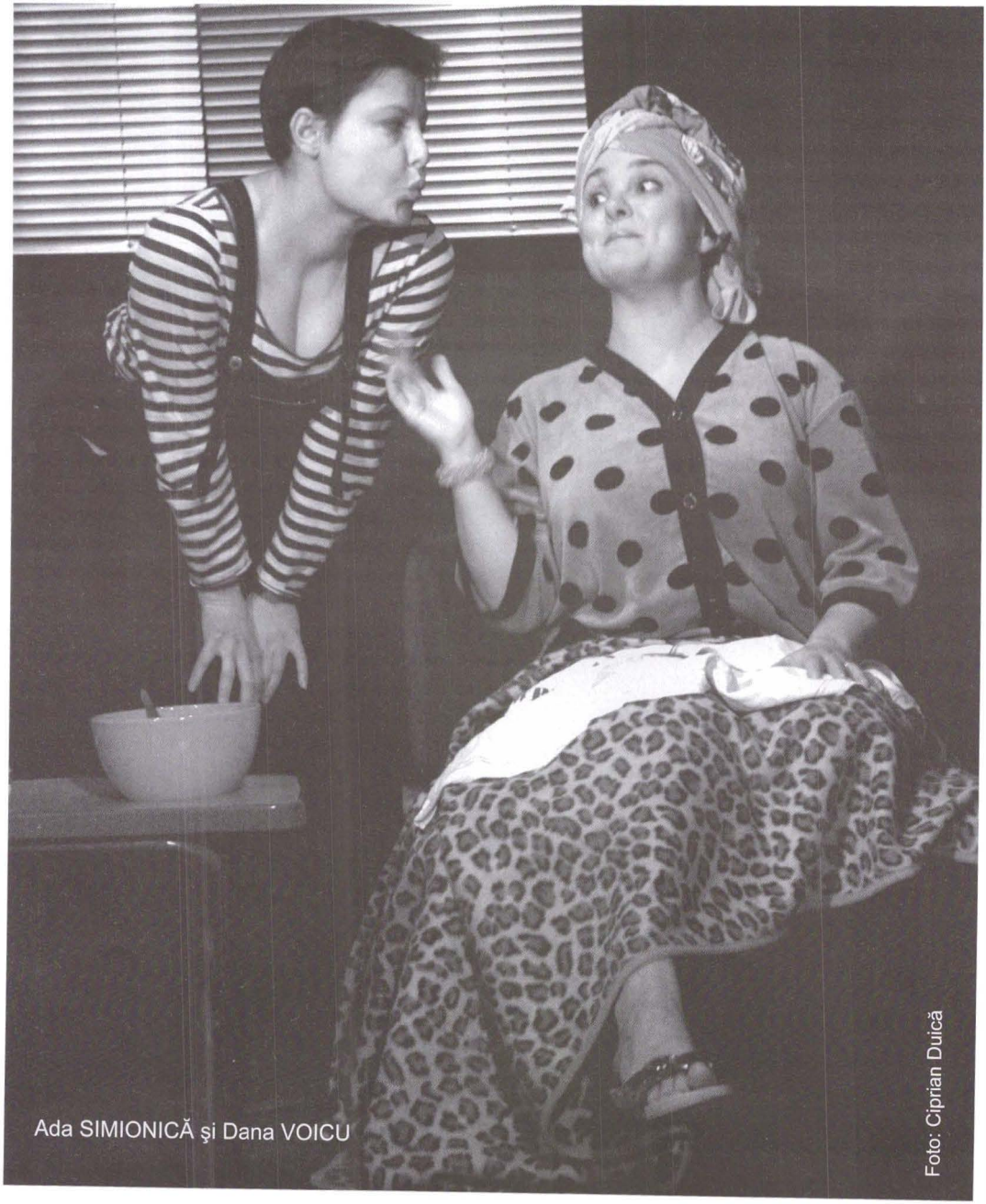
C.M: *Este Teatro da Garagem și un loc în care sunt imaginate călătorii către spații inaccesibile, dar dorite?*

C.P.: Sigur că da! Suntem toți descendenți ai lui Ulise, nu-i așa?!

C.M.: *Citind în volum piesa dumneavoastră – tradusă, publicată și montată în România – am recunoscut în personajul Sirenei relația cu mitul lui Ulise; titlul unei*

Ziua a II-a:

Spectacol ACID (regia: Cristian Dumitru) şi întâlnire cu studenţii UNATC



Ada SIMIONICĂ şi Dana VOICU

Foto: Ciprian Duică

Foto: Ciprian Duică

Mihai CALOTĂ şi Ion BECHET

Foto: Ciprian Duică

Bogdan DUMITRESCU şi Gabi CĂLINESCU

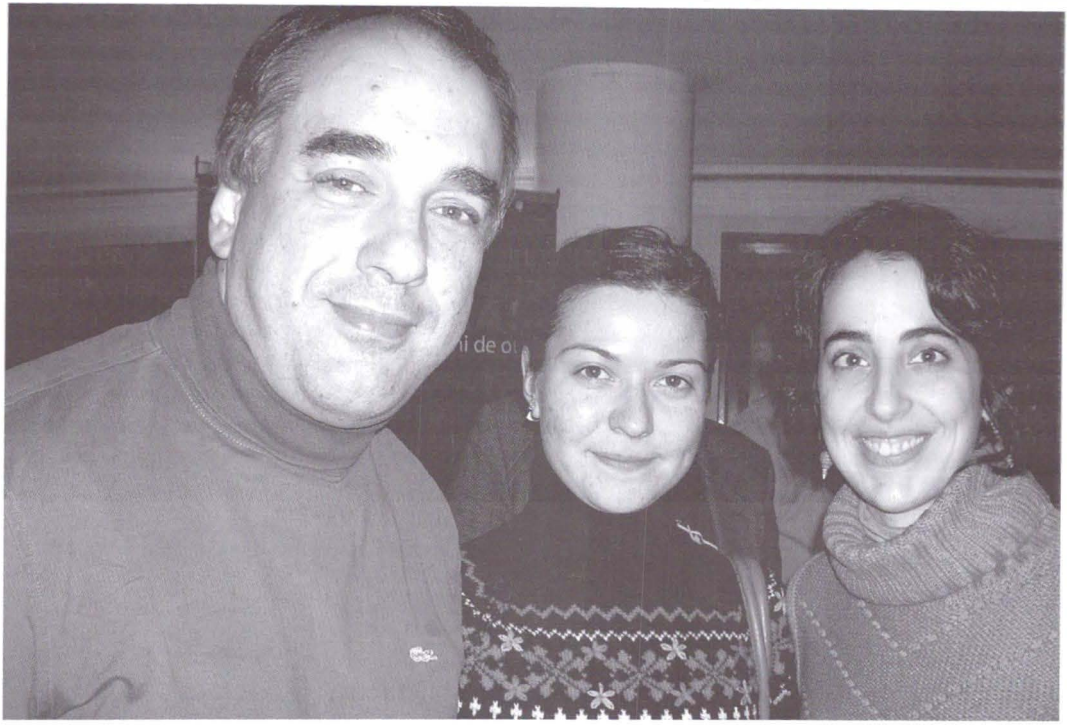
Carlos J. PESSOA la UNATC

alte piese, A Cidade de Fausto*, evocă un alt mit esențial pentru cultura europeană; în seria celor cinci texte dramatice intitulată* Pentateuco *apare raportarea explicită la Biblie. Cum comentați interesul dumneavoastră pentru cotidian şi prezența acestor repere mitice şi simbolice?*

C.P.: Rădăcinile mele culturale sunt cele pe care tocmai le-ați numit, sunt rădăcinile greco-latine şi creştine, poate şi altele care mă influențează la un nivel subconştient. Ele sunt referințele ce stau la baza scriiturii mele, a teatrului pe, care vreau să-l fac, iar munca mea devine un lucru extrem de subiectiv pe care aproape nu-l pot descrie şi care e, în acelaşi timp, dionisiac şi apolinic. De altfel, cred că există chiar un pericol al dorinței de originalitate cu orice preț care bântuie creația contemporană şi nu aş vrea să mă las ispitit de el; consider că există foarte multe lucruri şi informații prețioase depozitate în tradiție, în trecut. De exemplu, pentru mine este foarte importantă abordarea unei dimensiuni spirituale în creația mea, problematica legată de prezența lui Dumnezeu în viața omului contemporan. Îmi place mult opera unui pictor american contemporan, Mark Rothko – Capela Rothko din Houston, un spațiu al ecumenismului creştin, în care tablourile negre sunt ca nişte ferestre. E o metaforă care mă ajută să înțeleg timpurile noastre. Trebuie să creăm astfel de capele cu ferestre mari prin care să putem dialoga chiar dacă aparținem unor culturi diferite, unor convingeri religioase sau sensibilități diferite. Eu cred că aparținem unei lumi globale, care este una a marilor ferestre; „fereastra" computerului şi ferestrele lui Ratcow... Trebuie să învățăm să trăim cu acest concept, cu această idee-cheie, ideea de fereastră care impune deschiderea şi dialogul. Eu nu sunt doar portughez, sunt un cetățean al lumii care, în aceste

Ziua a III-a:
Lansare la Centrul de Limbă Portugheză

În imagine:
oaspetele nostru, Carlos J. Pessoa, Simina Popa și Patricia Ferreira



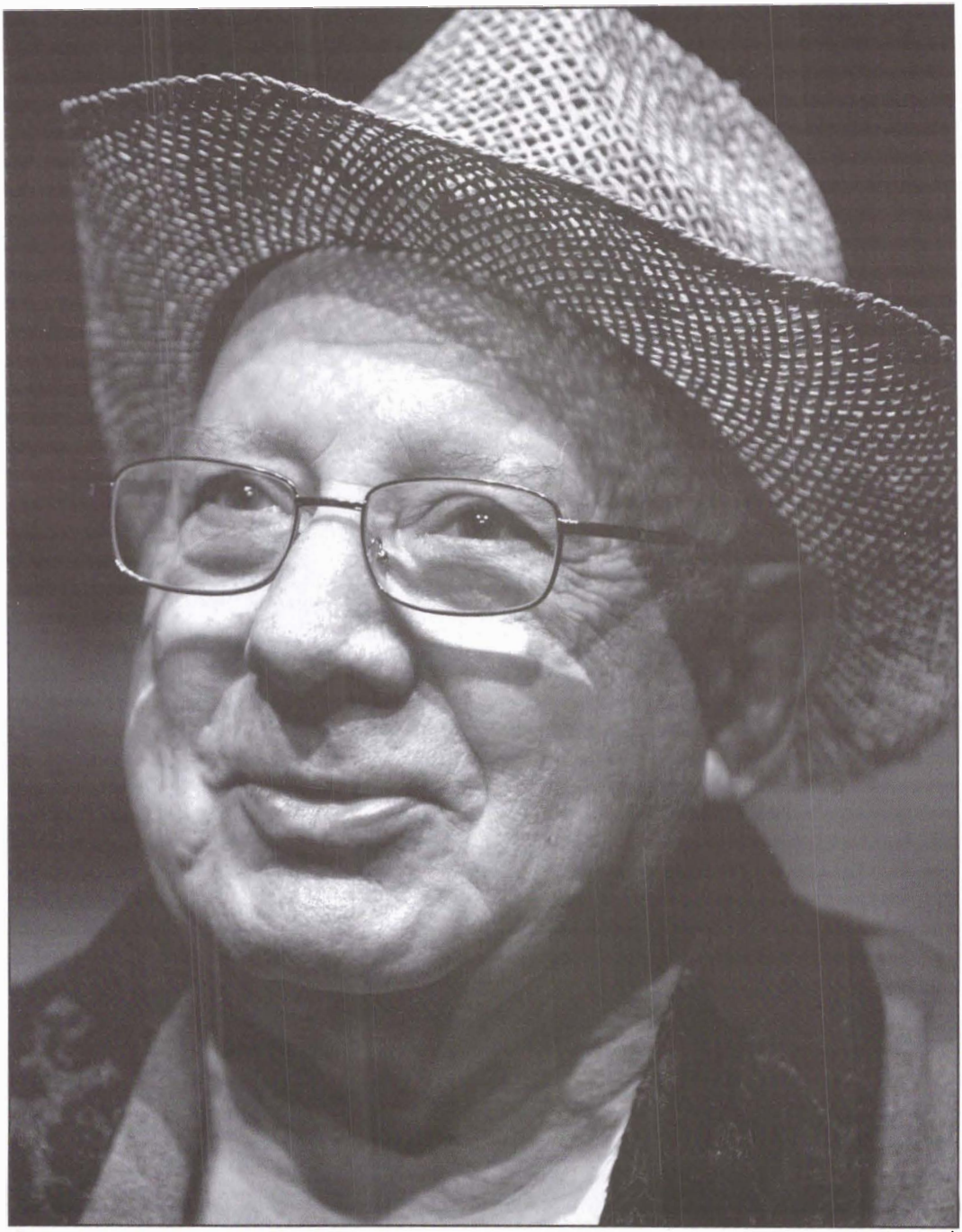
vremuri, nu mai are doar câteva centre – Paris, New York, Lisabona, Londra –, şi fac teatru în acest context al globalizării, aparținând unei zone culturale periferice, ex-centrice, Portugalia. Dar pentru mine, acest lucru este un avantaj, să trăieşti şi să lucrezi în Portugalia, în România, în Finlanda: avantajul unei libertăți diferite.

C.M.: *Discursul despre cultura contemporană nu mai poate accentua perifericul, ci raportul dinamic dintre centru şi margini/frontiere, care îmbogăţeşte orice creație. De altfel, şi Portugalia şi România au tradiția romanică a frontierelor!*

C.P.: Da, da! Încerc să explic resorturile intime ale muncii mele, contextul în care scriu eu, or, teatrul este un mijloc privilegiat în acest proces de căutare a identității pe care-l traversează lumea contemporană în ansamblul ei. Teatrul, prin natura lui evanescentă, efemeră, devine foarte important astăzi. Într-o epocă *hi-tech*, în care informația este comunicată rapid, el propune prezența autentică a *celuilalt*, oportunitatea de a te simți împreună cu *celălalt*. Este lucrul care îmi place cel mai mult în teatru.

A consemnat: Crenguța MANEA

La Mulți Ani, domnule Matei Alexandru, la 80 de ani!



(Îl puteți vedea acum în spectacolul Teatrului Național Bucureşti, *Sâmbătă, duminică, luni...* de Eduardo de Filippo)

Teatrul LUNI de la Green Hours: 10 ani de underground

Teatrul LUNI de la Green Hours, unul dintre cele mai active motoare ale mişcării teatrale independente din România, şi-a aniversat, pe 1 decembrie 2007, primul deceniu de existenţă în oraşul elveţian Basel, ca invitat al Festivalului Culturescapes. Kaserne Theater a găzduit cinci dintre producţiile realizate în undergroundul clubului Green Hours din Calea Victoriei 120: *Fir'mituri* şi *Aici nu se simte* de Lia Bugnar, *Bucharest Calling*, *New York [Fuckin' City]* şi *Sunshine Play* de Peca Ştefan, ultimele trei fiind jucate în versiunea engleză, dar beneficiind, ca şi celelalte, de supratitrare în limba germană.

Culturescapes este un festival anual care îşi dedică fiecare ediţie unui alt spaţiu cultural esteuropean. În 2007, la Basel s-a vorbit despre teatrul românesc contemporan, reprezentat de spectacolele şi artiştii Teatrului LUNI, datorită sprijinului oferit în organizarea acestei ediţii de Institutul Cultural Român.

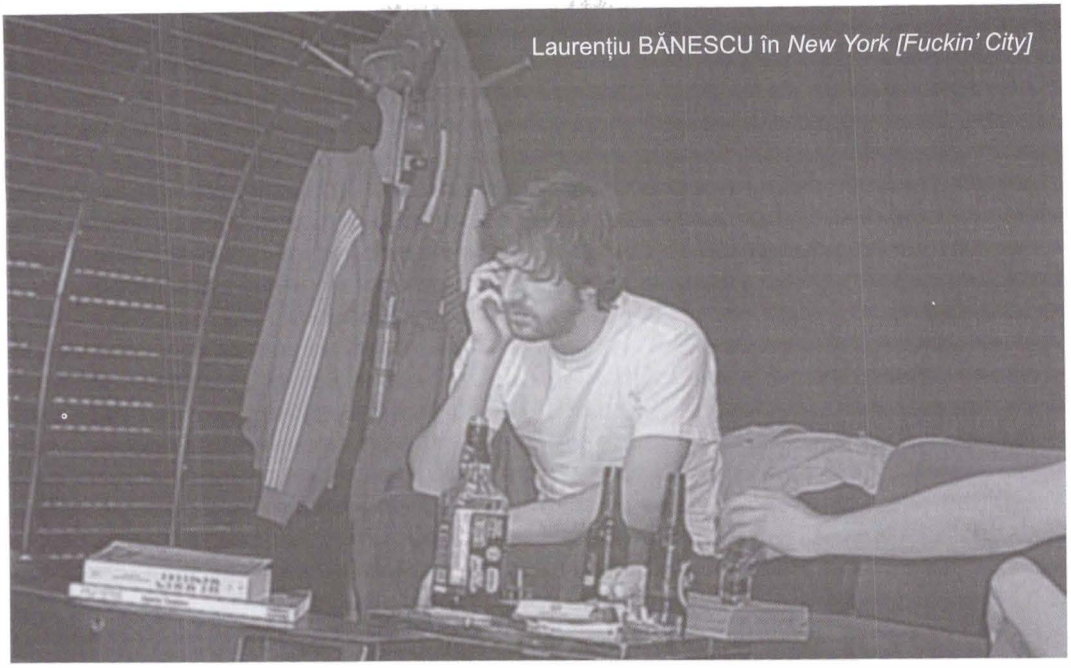
În timp ce, de peste un an şi jumătate, situaţia sediului său din Bucureşti rămâne – aşa cum o descrie managerul Voicu Rădescu – „*sub asediu*" („în pericol de a fi alungaţi nelegal – imoral – abuziv din spaţiul în care, timp de13 ani, s-a născut şi a fost, apoi, consacrat *fenomenul independent GREEN*"), Teatrul LUNI continuă să producă spectacole noi şi să-şi prezinte cele mai bune titluri în ţară şi peste hotare. Numai în această toamnă, a fost selecţionat la festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara, la Festivalul Euro Face din Iaşi, dar şi la Düsseldorf, în cadrul manifestării „Poveşti pentrul noul secol" („Geschichten für das neue Jahrhundert"), cu spectacolul *Bucharest Calling*, într-un turneu susţinut financiar de Fundaţia Robert Bosch şi de Institutul Cultural Român din Berlin.

Între 1–17 noiembrie 2007, anticipând aniversarea celor 10 ani de existenţă, Voicu Rădescu a plănuit un Festival Naţional [øff] al Teatrului LUNI de la Green Hours*. Conceput şi ca o „reacţie la lipsa de reacţie a organizatorilor Festivalului Naţional de Teatru faţă de fenomenul Teatrul LUNI, pentru prima dată după şapte ani şi în cel mai dificil an al existenţei sale", fNT ∅ LUNI a făcut loc unui număr de 21 de spectacole şi 5 evenimente muzicale.

În secţiunea teatrală au fost incluse **producţii proprii** precum: *Aici nu se simte* de Lia Bugnar (regia: Alexandru Dabija) şi *Oase pentru Otto* de Lia Bugnar – spectacole premiate cu PROJECT-FRINGE Award la ESB Dublin Fringe Festival, în 2004; *Fir`mituri* de Lia Bugnar (regia: Dorina Chiriac); *The Sunshine Play* de Peca Ştefan (regia: Ana Mărgineanu) – piesă câştigătoare a LONDON FRINGE REPORT AWARDS 2006 – BEST PLAY – Relationship Drama, care i-a adus lui Cosmin Seleşi Premiul pentru cel mai bun actor la Rainbow Festival din Sankt Petersburg; *New York [Fuckin' City]*, scris şi regizat de Peca Ştefan; *Bucharest Calling* de Peca Ştefan (regia: Ana Mărgineanu); *Stă să plouă* (piesă şi regie de Lia Bugnar).

Spectacole găzduite sau coproduse: *Sectorul S* (scris şi regizat de Emanuel Pârvu), Premiul pentru Debut la Festivalul Comediei Româneşti din 2006; *Tăiat!* de Lyle Victor Albert (regia: Alexandru Jitea); *Şapte zile din viaţa lui Simon Labrosse (dacă viaţa lui interesează pe cineva)* de Carole Frechette, un spectacol de Dan Tudor; *Talk-show* după Ştefan Caraman (regia: Liliana Câmpeanu); *Flori, filme, fete sau băieţi* de Mimi Brănescu (regia: Radu Popescu).

Spectacole invitate: *Kamikaze* (text şi regie de Alina Nelega), producţie a Teatrului ARIEL din Târgu Mureş; *Crize* de Mihai Ignat (regia: Traian Şoimu);



Laurenţiu BĂNESCU în *New York [Fuckin' City]*

Miroase a pradă de Michele Lowe (regia: Alexandru Boureanu), o producţie PLAY café-teatru (Craiova).

Secţiunea ATELIER – Foarte Tineri: *Şi noi, şi ea* de Emanuel Pârvu şi *Prin mine...* (regia: Alexandru Ion).

fNT ∅ LUNI a mai inclus în programul său şi o repetiţie deschisă cu spectacolul *Acid (despre emigraţie şi poate chiar mai mult...)* de Carlos J. Pessoa (regia: Cristian Dumitru), produs de Fundaţia Culturală "Camil Petrescu" în parteneriat cu Teatrul LUNI.

*La aniversare, un comunicat de presă ne-a reamintit că primul festival organizat de Clubul Green Hours 22 jazz-café a avut loc în 1999 (pe 23 şi 24 august) şi s-a numit Gala (Maraton) a Teatrului LUNI. În noiembrie 2000, Teatrul ACT i s-a asociat pentru Festivalul Independent – OFF, la care au participat încă alte şase structuri alternative independente din Bucureşti: Studioul de Artă Contemporană Toaca, Centrul Internaţional pentru Arta Contemporană (CIAC), Fundaţia Contemporania, Teatrul Inexistent, Compania Of-Of , Compania CALEIDOSCOP. 14 spectacole au fost jucate atunci pe scenele de la ACT şi Green Hours. Independent – OFF a lansat totodată patru studenţi regizori, Dragoş Mocanu, Radu Apostol, Sorin Militaru şi Alexandru Berceanu, care au avut ocazia să-şi prezinte montările într-o secţiune a debutanţilor.

Ediţia a doua a acestui Festival Independent (FIT), organizată în noiembrie 2001, din nou, împreună cu Teatrul ACT, dar având, în premieră, ca „partener special", Teatrul UNDERGROUND (Ariel) din Târgu Mureş, a fost intitulată UNDERGREENACT, tocmai pentru a sublinia existenţa unei adevărate platforme a mişcării alternative. Cea de-a treia ediţie a rămas, din păcate, şi ultima din istoria festivalieră a Teatrului LUNI, până când, în 2007, Voicu Rădescu a avut ideea să strângă iar rândurile independenţilor din ţară într-o manifestare care să dubleze măcar, dacă nu chiar să concureze oferta Festivalului Naţional de Teatru. *(Andreea DUMITRU)*

MEMORIA NOASTRĂ

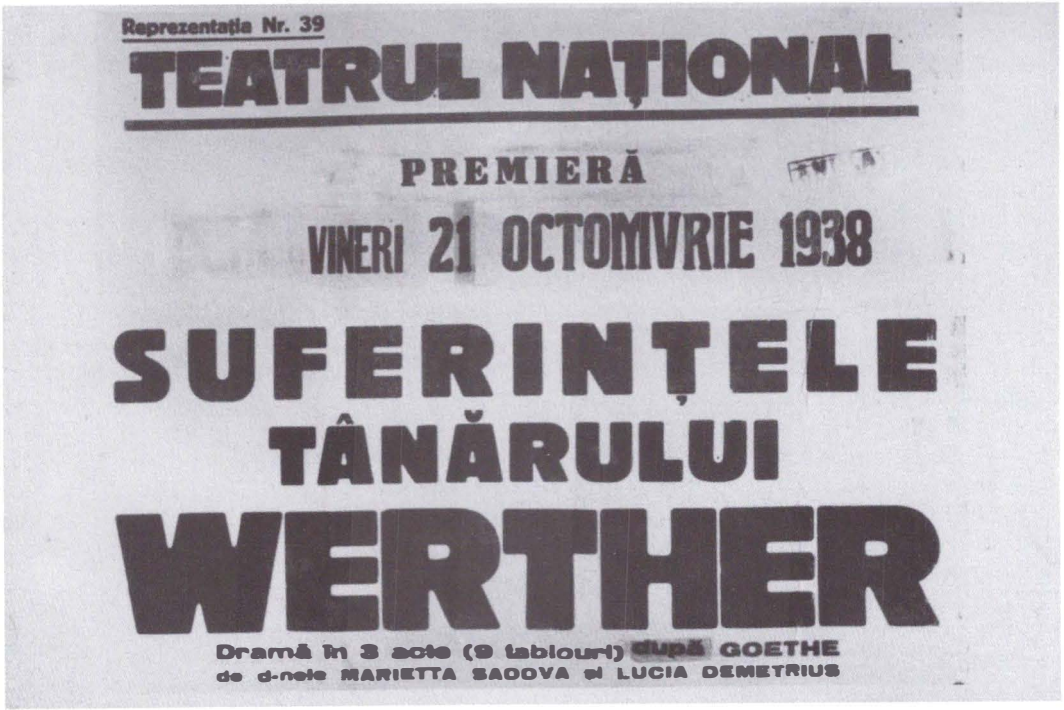
Liliana ALEXANDRESCU

În căutarea teatrului pierdut

Reflecții pe marginea unui album

Într-o seară din noiembrie 2007, aflându-mă la Bucureşti în fosta locuință părintească, m-am apucat să caut într-un scrin poze vechi sau scrisori de altădată. În fundul unei cutii de carton, sub maldărul de hârtii, am descoperit deodată un obiect dreptunghiular: un mic album destul de consistent, de formatul unei cărți poştale ilustrate, legat cu un elastic. Pe una dintre coperte era imprimat numele studioului care-l executase: Cosmo Phot. Atunci când

l-am deschis, am descoperit în interior, ataşate una de alta cap la cap şi deschizându-se ca o armonică, cele 72 de fotografii ale unui întreg spectacol: *Suferințele tânărului Werther*, desfăşurat într-un film imobil alb/negru. Premiera avusese loc pe 21 octombrie 1938! Şi acum albumul, supraviețuind familiei mele,


Reprezentația Nr. 39

TEATRUL NAȚIONAL

PREMIERĂ

VINERI 21 OCTOMVRIE 1938

SUFERINȚELE TÂNĂRULUI WERTHER

Dramă în 3 acte (9 tablouri) după GOETHE

de d-nele MARIETTA SADOVA și LUCIA DEMETRIUS

bravând războiul, cutremurele şi răsturnările istoriei, palpita, viu şi nevătămat, în mâinile mele.

Etalat pe primele două ilustrate, afişul Teatrului National anunţa spectacolul ca o „dramă în trei acte (9 tablouri) după Goethe" de d-nele Marietta Sadova şi Lucia Demetrius. Protagoniştii erau doi tineri actori, ale căror nume aveau să devină ilustre în teatrul românesc din următoarele decenii: Elvira Godeanu (*Lotte*) şi Emil Botta (*Werther*). Direcţia de scenă era în mâinile unui regizor care se afirmase din ce în ce în anii '30: Ion Şahighian. Dansurile din cursul piesei erau şi ele asumate de o coregrafă profesionistă: Elena Penescu-Liciu „de la Opera Română".

De la prima ochire, acest *Werther* se arată a fi un spectacol alcătuit cu deosebită grijă, pe măsura unuia dintre cele mai celebre texte ale literaturii universale (un text care la apariţia lui, în anul 1744, se dovedise a fi purtătorul unui „Zeitgeist"). Un amănunt pitoresc din afiş ne aduce în faţă publicul bucureştean de atunci: „Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri." Elegantele, deci, ca să-şi poată expune pălăria nouă, după ultima modă de la Paris sau Berlin, trebuiau să-şi cumpere locuri în lojă. Aşa va fi fost şi la reprezentaţiile cu *Werther*. În *Jurnalul* ei, Jeni Acterian nota: „*Vineri 21 octombrie 1938*... Seara, premiera lui *Werther*. Atmosferă de premieră: femei bine îmbrăcate, trac, emoţie." Despre interpretarea piesei, această „fiinţă greu de mulţumit" adăuga: „Emil era cam strangulat la început, şi-a revenit apoi, dar totuşi se vedea că joacă în tensiune. În tot cazul, spectacolul a fost un succes şi Emil e ceea ce se numeşte «lansat». Evident – ca să fii obiectiv – E. mai are mult de muncit ca să se poată numi un actor mare. Are talent, are un fizic perfect, are inteligenţă şi are mai mult decât toate astea: e un om care ştie ce-i chinul. Dar, pentru ca din toate astea să iasă un *actor* de geniu,

trebuie să aibă şi tehnică."[1] O săptămână mai târziu, joi, 27 octombrie, se duce să-l mai vadă odată pe Emil în Werther: „A fost mult mai bun, probabil că şi tracul îşi spusese cuvântul la premieră."[2] Iar duminica imediat următoare, trece din nou, după-masă, pe la teatru şi constată că „se juca Werther cu casa închisă..."[3]

Despre ceilalți creatori ai spectacolului, martora noastră oculară nu ne spune din păcate nimic. Răsfoind însă cronicile teatrale ale lui Camil Petrescu din perioada 1928–1937, îi găsim în repetate rânduri menționați, totdeauna pozitiv. La Elvira Godeanu remarcă de timpuriu înțelegerea rolurilor şi simțul comicului, ea reprezintă cu siguranță – scrie el în 1931 – „una dintre cele mai bune achiziții ale Naționalului din ultimii ani".[4] Frumusețea ei fiind dublată de inteligență şi subtilitate, joacă mai totdeauna „cu o rară bogăție de nuanțe şi cu mult antren", observă el în 1935.[5] Putem să ne-o închipuim ca pe o Lotte grațioasă, spirituală şi fără dulcegărie, ținând piept cu bravură exaltărilor pătimaşe ale partenerului ei Botta / *Werther*.

Pe Ion Şahighian (1897 – 1965), personalitate cu multiple competențe, actor, regizor, de teatru şi de film, Camil Petrescu îl pomeneşte nominal sau prin referire la creațiile lui scenice, prețuindu-i solida profesionalitate şi ținuta artistică. Discipol şi, timp de mulți ani, asistent al lui Paul Gusty (deosebit de admirat de Camil), Şahighian debutase ca regizor la Teatrul Național în stagiunea 1929–1930 cu un spectacol (*Satele lui Potemkin*) salutat de cronicar ca „un moment remarcabil în zăpăceala mistico-naturalistă" a vremii.[6] La sfârşitul aceluiaşi an 1929, Camil îl aclamă din nou pe Şahighian pentru punerea în scenă a piesei *Epave* de G. Hayword la Studio Teatrul Național: „D-l Şahighian dovedeşte frumoase însuşiri de regizor. Începutul semi-cinematografic şi perspectiva de zăpadă şi gheață a finalului au fost frumoase realizări."[7] În 1937, cu privire la două prestații actoriceşti,

Camil relevă o altă calitate a regizorului în lucrul cu actorii, pe care-i îndrumă dar, când e cazul, le permite inițiativa: „D-l Şahighian merită cele mai mari elogii pentru libertatea lăsată acestor doi interpreți şi pentru înțelegerea arătată."[8] Într-o piesă care face parte din marele repertoriu: *Poveste de iarnă* de Shakespeare, Şahighian se pricepe totuşi să-şi „strunească" ansamblul, aşa încât calitatea operei să se impună publicului românesc. Şi trecând în revistă anul teatral 1937, Camil notează despre acelaşi spectacol: „*Poveste de iarnă* a continuat tradiția Naționalului de a da în fiecare an o nouă piesă de Shakespeare, ceea ce a dus la rezultatul că prima noastră scenă ocupă al treilea loc în lume în această privință." [9]

În aceeaşi categorie a marelui repertoriu avea să se înscrie şi piesa *Suferințele tânărului Werther* (Die Leiden des jungen Werthers) în 1938. Micul roman al lui Goethe, apărut în 1744, unul dintre cele mai reprezentative produse ale curentului „Sturm und Drang" („Furtună şi Avânt"), exprima atât de bine anume năzuințe, dezechilibre şi neîmpliniri ale epocii, încât avusese imediat un imens succes. Dragostea fatală a eroului principal, Werther, care neputând-o avea pe Lotte se împuşcă, deziluziile sociale, dezacordul dintre ideal şi realitate, aspirația spre absolut, au cucerit masiv interesul şi adeziunea marelui public, cu consecințe uneori nefaste: în Germania s-a declanşat o adevărată epidemie de sinucideri, după modelul wertherian. Popularitatea povestirii lui Goethe a mai avut însă şi o consecință de alt ordin: tentația de a o transporta pe scenă şi de a-i exploata potențialul dramatic. În domeniul teatrului muzical au apărut astfel versiuni uneori extravagante, care căutau soluții mai „optimiste" pentru drama celor doi îndrăgostiți. În 1804, de exemplu, la Scala din Milano s-a reprezentat o operă: *Werther e Carlota* (de Cesare Puccita), ai cărei eroi, după ce-l omorau pe Albert, soțul Lottei, fugeau

în America! Iar în 1862, la Roma, a fost aplaudat un *Werther* (semnat de Raffaele Gentili) care în cele din urmă se căsătoreşte cu Lotte, rămasă văduvă de tânără. Abia în 1887, compozitorul francez Jules Massenet propune o partitură demnă de textul goetheean: drama lirică în 4 acte *Werther* (reprezentată pentru prima oară la Weimar în 1892).

Pentru spectacolul bucureştean din octombrie 1938, proza lui Goethe a fost prelucrată pentru scenă de două femei: o actriță de prestigiu, Marietta Sadova („de o bogată intelectualitate şi mari posibilități fizice", după cum o caracterizează Camil[10] şi o scriitoare, Lucia Demetrius. Dacă urmărim serialul pozelor din micul album pomenit mai sus, dramaturgia celor două autoare pare a respecta versiunea inițială, şi încercând să redea cu fidelitate atmosfera şi tensiunea textului original. De altfel, în acei ani, pătrunderea tot mai acuzată a literaturii şi culturii germane în România nici nu le-ar fi permis să procedeze altfel. În orice caz, povestea de dragoste a celor doi protagonişti, Lotte şi Werther, nouă ipostază a cuplului Romeo şi Julieta, a cucerit publicul şi a asigurat succesul spectacolului. Poate însă că şi contextul istoric imediat, acea toamnă ambiguă din 1938, grea de evenimente în pregătire, de angoase secrete şi de false iluzii, să fi oferit o rezonanță în plus profundei melancolii şi sentimentului de eşec din piesă. Mă întorc încă odată la *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit* şi, răsfoindu-l, citesc însemnarea din 26 septembrie: „Se vorbeşte prea mult de război în jurul meu. Începe să prindă realitate."[11] Iar în ziua de joi 29 septembrie, în aceeaşi zi în care avea loc la München întâlnirea dintre Hitler şi Chamberlain şi consfințirea invaziei Cehoslovaciei de către nemți, Jeni Acterian scrie în jurnal: „S-au făcut exerciții de apărare pasivă. Idioți. Să faci «repetiții» pentru război, de parcă moartea ar fi un spectacol de teatru."[12]

După ce a vegetat o jumătate de secol într-o cutie cu poze de familie, albumul de fotografii descris la început îşi reia dreptul la o viaţă publică: el se află acum în arhiva noului **Centru de Documentare Teatrală „Camil Petrescu".** Aviz tuturor posesorilor întâmplători de documente teatrale, mari sau mărunte, pierdute, rătăcite, regăsite...

Note

1. Jeni Acterian, *Jurnalul unei fiinţe greu de mulţumit. 1932–1949.* Text şi note biografice de Arşavir Acterian. Ediţie îngrijită, traducere, note bibliografice şi postfaţă de Doina Uricariu. Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 241 („Memorii, Jurnale").
2. *Ibidem*, p. 243.
3. *Ibidem.*
4. Camil Petrescu, *Însemnări teatrale. Vol. II (1928–1937).* Ediţie îngrijită, note şi prefaţă: Florica Ichim. Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi* (supliment), Bucureşti, 2005, p. 172 (seria „Eseuri, Cronici, Însemnări teatrale").
5. *Ibid.*, p.277.
6. *Ibid.*, p. 74.
7. *Ibid.*, p. 83.
8. *Ibid.*, p. 296.
9. *Ibid.*, p. 309.
10. *Ibid.*, p. 82.
11. *Op. cit.*, p. 233.
12. *Ibid.*, p. 234.

P. S.: Obiect al reflecțiilor de mai sus, albumul a devenit pentru mine şi pretextul unui „joc de-a teatrul", în încercarea de a recupera ceva din viața imediată a oricărui act dramatic consumat în trecut. Un mic exercițiu de intertextualitate ne-ar reda poate, printr-un şoc salutar, iluzia ficțiunii teatrale în acțiune, sugerând o altă perspectivă ludică, oricând posibilă. De pildă, *Werther* şi Lotte în piesa lui Camil Petrescu *Suflete tari*:

Werther: *Are în gesturi acea instabilitate şi nelinişte a aparatelor de mare precizie, cărora niciun moment nu le stau fixe indicatoarele...*

Lotte: *Are ceva din rigiditatea şi artificialul tulpinii de crin, poate chiar din fragilitatea trestiei...*

Werther: *Cu o amărăciune de dincolo de lume...*

Lotte: *Cu o mândrie de floare albă...*

Werther: *E în vocea lui ceva cald, de draperie roşie şi grea, brodată în aur...*

Lotte: *I-au devenit ochii albaştri...*

Werther: *Cu durități de platină în suflet...*

Lotte: *Parcă în vârful picioarelor...*

Werther: *Azvârle restul propoziționii cum sunt azvârlite sfărâmături şi copaci în aer, la explozie...*

Lotte: *Ca o alarmă a mândriei ei mortificate...*

Werther: *Lovit în frunte, încremenit. Parcă i s-ar fi luat o scară de sub picioare...*

Lotte: *Se crispează ca o frunză bolnavă...*

Werther: *Mecanismul dinăuntru a fost atins...*

Lotte: *Rămâne nemişcată, cu tot sufletul deasupra unei prăpăstii...*

Werther: *Plutind, desprins de el însuşi. De pe altă lume, mângâie revolverul...*

Amsterdam, 12 decembrie 2007

SPECTACOLE

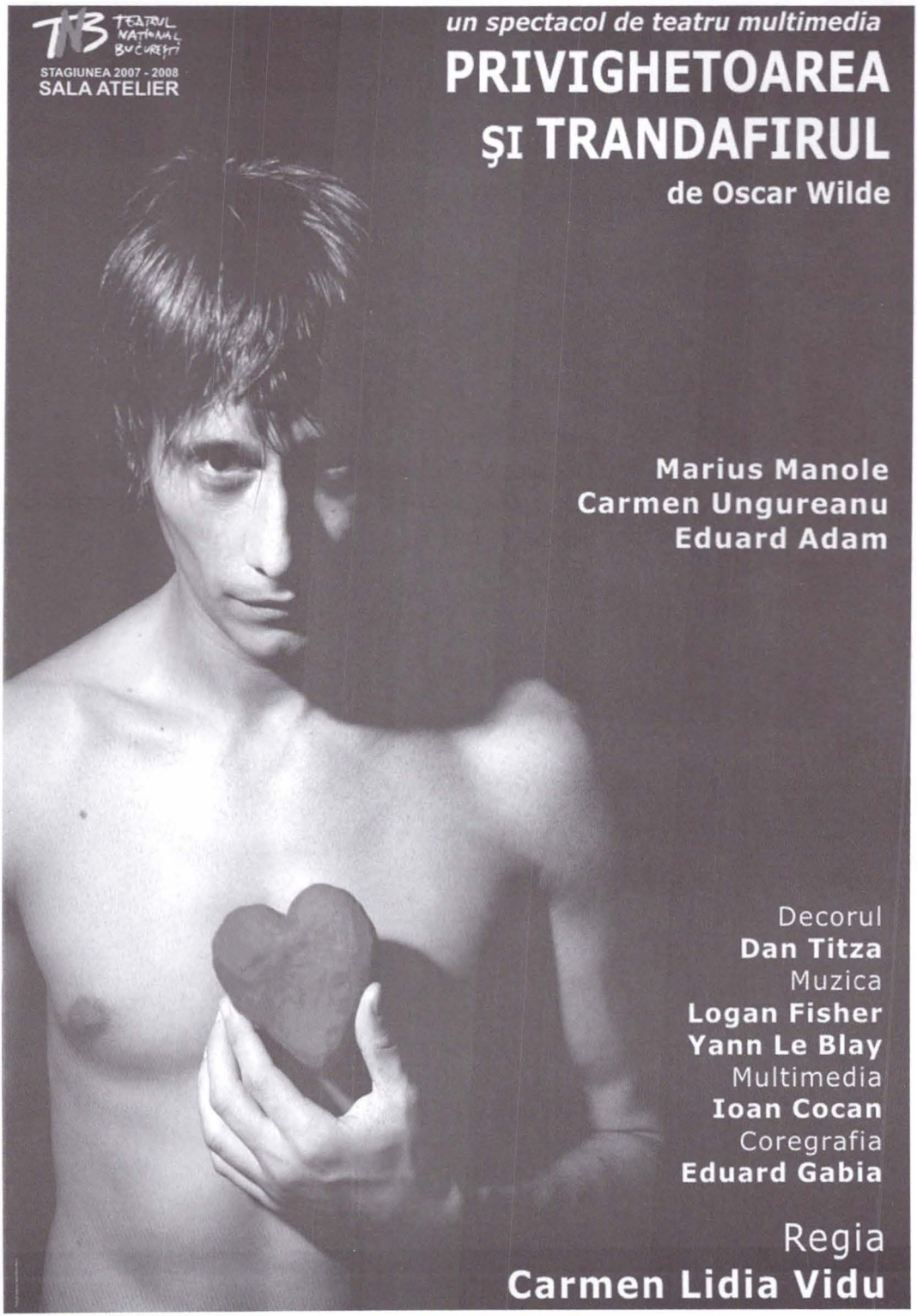
Nicolae PRELIPCEANU

O poveste din alte vremuri

Una dintre poveştile lui Oscar Wilde face obiectul spectacolului pe care Carmen Lidia Vidu îl propune la Sala Atelier a Teatrului Naţional din Bucureşti, în compania actorilor Marius Manole, Carmen Ungureanu şi Eduard Adam. Perechea este nevorbitoare, într-o pantomimă însoţită de, sau pe fondul unor, proiecţii foarte interesante de lumini şi muzică, în schimb vorbeşte, pentru toţi, Marius Manole, *topless*, aşa cum l-am văzut în atâtea alte dăţi, unul dintre ultimele fiind *În rolul victimei* de la Teatrul Metropolis. În fapt, Marius Manole nu face altceva decât să declame expresiv textul poveştii,un basm de trezit adulţii din alte vremuri, al cărui răsunet nu ştiu cât ar mai putea bate şi răzbate astăzi. De ce o fi trebuind să fie el cu bustul gol, iarăşi rămâne, pentru mine, o enigmă. Sigur, există explicaţii sofisticate ale necesităţii nudităţii fără semnificaţie sexuală, aici, însă, este, poate, o polemică implicită faţă de un text atât de „îmbrăcat" în veşmintele epocii, deşi, totuşi, mult mai „nud" decât altele, contemporane micii capodopere a lui Oscar Wilde.

Moartea şi dragostea, iată o pereche devenită aproape clasică, în timpul cât a trecut de la crearea acestei poveşti. Sacrificiul privighetorii care-şi dă viaţa, de fapt sângele, pentru a colora în roşu un trandafir alb, şi asta doar pentru a-l face iubit pe un student (Eduard Adam în spectacolul Naţionalului bucureştean) de către o fată năzuroasă (în spectacol, Carmen Ungureanu), duce, pe cărări ocolite stilistic, într-o zonă de frumuseţe absolută, dintre acelea care ar putea fi numite, fără teamă de a da greş, inactuale, perimate. Totuşi, Carmen Lidia Vidu reuşeşte imposibilul, şi anume faptul de a face povestea aceasta să „treacă" pentru spectatorul de azi, mai deprins cu o realitate dură decât cu opere de transfigurare extremă. „Modernizarea" spectacolului, printr-un *light-design* de mare frumuseţe şi simplitate în acelaşi timp, care închipuie imagini ale realităţii şi ale visului pe decorul special lucrat pentru a i se potrivi, de către Dan Titza, precum şi prin muzica semnată Logan Fisher şi Yann Le Blay, sau prin multimedia lui Ioan Cocan, transformă povestea şi o actualizează, o face, cu alte cuvinte, să demonstreze că esenţa omenescului, a sentimentelor umane, rămâne aceeaşi, în ciuda unui limbaj frust şi a unei comportări pe (aceeaşi) măsură, cu care esenţa umană, sensibilitatea se maschează atât de bine astăzi, încât ajung în cele din urmă chiar să dispară.

Am acordat, poate, prea multe semne seminudităţii lui Marius Manole şi deloc talentului său de a rosti şi învia textul lui Oscar Wilde, într-o variantă destul de veche românească, traducerea fiind făcută de o prozatoare din cenaclul „Sburătorul" al lui Eugen Lovinescu, despre care astăzi nu se mai vorbeşte deloc, nici în lumea literară, nici în vreo altfel de lume. Am numit-o pe Ticu Archip. Ironia sorţii face ca traducerea sa să treacă în teatru cu succes, după ce propriile sale


TNB TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI
STAGIUNEA 2007 - 2008
SALA ATELIER
un spectacol de teatru multimedia
PRIVIGHETOAREA ȘI TRANDAFIRUL
de Oscar Wilde
Marius Manole
Carmen Ungureanu
Eduard Adam
Decorul
Dan Titza
Muzica
Logan Fisher
Yann Le Blay
Multimedia
Ioan Cocan
Coregrafia
Eduard Gabia
Regia
Carmen Lidia Vidu

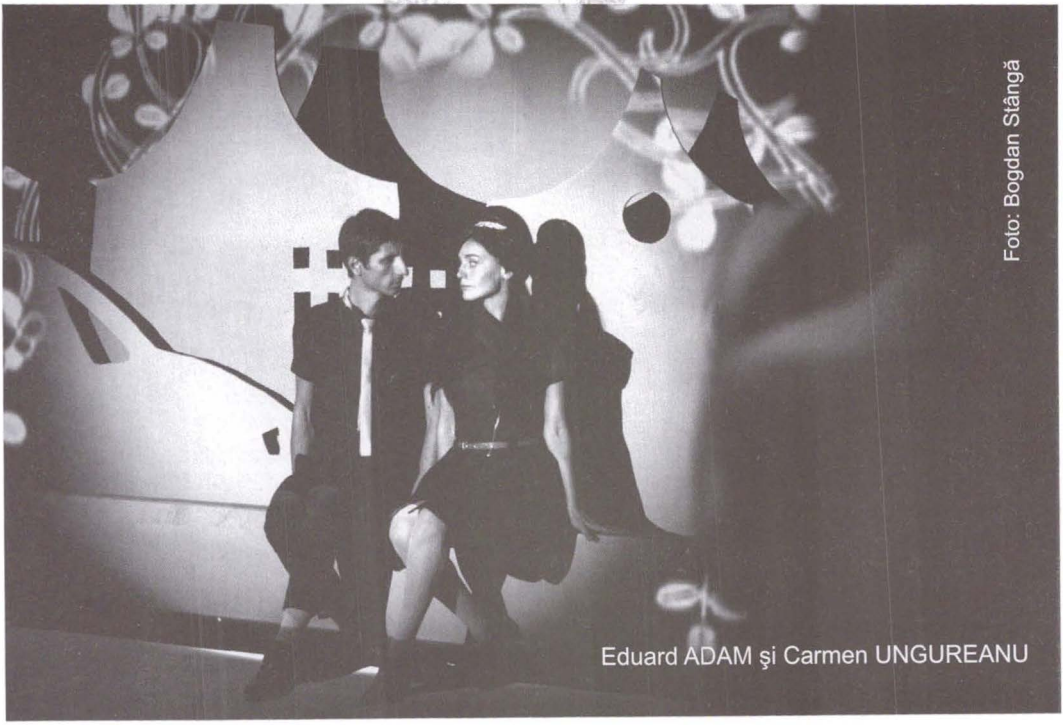


Foto: Bogdan Stângă

Eduard ADAM şi Carmen UNGUREANU

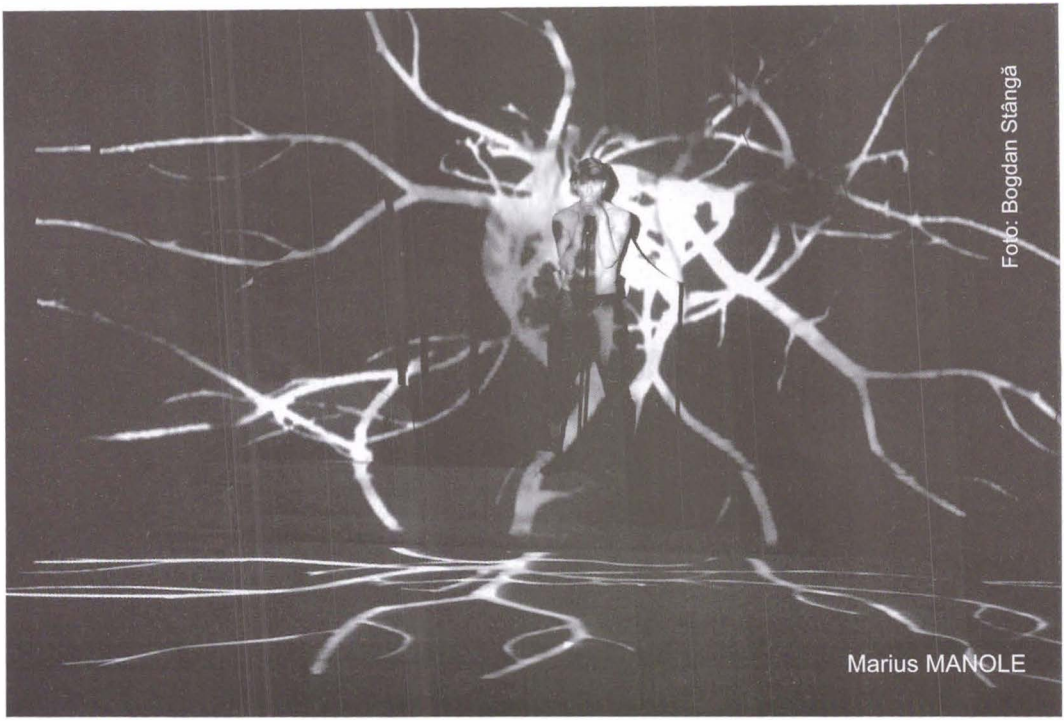


Foto: Bogdan Stângă

Marius MANOLE

piese, „*Inelul*, *Luminița*, *Gură de leu* nu i-au câștigat reputația dramatică", așa cum scrie G. Călinescu în *Istoria* sa.

Spectacolul de la Sala Atelier a Teatrului Național din București este o mică bijuterie fără fisuri, așa cum este și povestea aceasta, mai mult poetică decât dramatică în sensul strict. Finalul ei, cu trandafirul și deci sângele și viața bietei privighetori refuzate, căci fata își găsise între timp „ceva" mai de soi decât un biet student, provocându-l pe acesta să-și dea seama că știința face mai mult decât dragostea unei ființe capricioase, pare a trimite la vremurile noastre, când lucrurile se rezolvă mult mai simplu, fără atâtea, cum s-ar spune azi, „fițe". Dar rămâne baletul stilizat, în care excelează actorii Carmen Ungureanu, mai ales, și Eduard Adam, totuși, rămân desenele enigmatice și semnificative, care apar și dispar, rămâne muzica și toată această atmosferă de mister și poezie de dincolo de orice vremuri, deci eterne.

Teatrul Național București – Privighetoarea și trandafirul **de Oscar Wilde. Traducerea: Ticu Arhip. Regia: Carmen Lidia Vidu. Decorul: Dan Titza. Muzica: Logan Fisher, Yann Le Blay. Multimedia: Ioan Cocan. Coregrafia: Eduard Gabia. Cu: Marius Manole** (*Povestitorul*), **Carmen Ungureanu** (*Fata*), **Eduard Adam** (*Studentul*).

„Colonia îngerilor"

Enervant acest titlu de piesă, cum enervante sunt și aripile confecționate în ultimul timp și pentru alte spectacole, pentru a sugera calitatea de... înger a personajului/personajelor în cazul nostru. Se cam face uz din nou, după o nu prea lungă tăcere, de cuvântul înger. L-a scos din adormire, cândva, Nichita Stănescu: era un gest de frondă să scrii și să încerci să tipărești într-un regim ateu acest cuvânt. Nichita Stănescu a făcut-o, cenzorii au închis ochii și alții și alții l-au imitat. Vocabula s-a cam devalorizat între timp, tocmai prin insistentă utilizare. Pe de altă parte, înțelegi apariția ei într-o lume care numai de îngeri nu se sinchisește, ca să nu zic că le dă cu flit, așa cum dă cu flit tuturor celor sfinte.

M-am acomodat greu cu recuzita spectacolului Nonei Ciobanu după piesa lui Ștefan Caraman, mai precis cu aripile pe care sunt siliți să le poarte actorii. Mă întreb dacă la început și la sfârșit sau în alte câteva momente ale spectacolului n-ar fi fost de ajuns. Povestea, oricum, este una despre moarte. Un patron nebun sau original inventează un macabru restaurant, în care servesc numai bolnavi incurabili în așteptarea morții. Aici ei mai rămân integrați în lumea viilor o vreme, până când le bate ceasul. E un loc situat sub pământ: clienții plini de bani, în căutare de senzații noi și tari, coboară în restaurant. Underground, am spune astăzi, o și spune regizoarea întoarsă din Mexic și plecată iar acolo. Dar mai există, în spectacol și under-underground, spațiul și mai de jos, unde trăiește patronul și unde își duce prăzile feminine când se ivește ocazia. De acolo le dă el de mâncare muribunzilor chelneri sau, cum democratic li se spune azi, „ospătari", de acolo iese spre a se amesteca, din când în când, în lumea lor, de acolo fuge în cele din urmă cu logodnica unuia dintre clienți care, în schimb, devine patron al locului (sau, dacă vreți, „locației", deși nu știm dacă locul e închiriat sau nu).

Alexandru REPAN şi Cristian IACOB

Acesta fiind enunțul e oarecum clar ce se poate întâmpla, un amor, două amoruri, o moarte, două morți. Sunt, de asemenea, clare şi posibilitățile de personaje: cel mai muribund, cei mai puțin muribunzi, cei sănătoşi. Spațiul închis pentru totdeauna nu oferă prea multe speranțe, ca să nu spun că niciuna, personajelor introduse în el. E, oarecum, un *Salon nr. 6* altfel, sau, chiar, un *Munte magic* răsturnat, ajuns sub pământ. Dar muntele morții creşte atât în jos, cât şi în sus, spre cer; atât spre infern, cât şi spre paradis e drumul, în aparență, deschis. Aici, pe această treaptă de pe care se mai poate, încă, decola (în sus, fireşte), se confruntă două lumi, cea a viilor încă neatinşi de aripa morții şi a morților deja avertizați asupra pasului următor, iminent. Aşa se face că serviciul nu e unul canonic, chelnerii le trântesc în nas cele mai mari obrăznicii clienților, sau chiar bucatele mizerabile care li se servesc, dar aceştia sunt mulțumiți: de asta vin ei aici, pentru senzațiile tari pe care muribunzii le pot oferi.

Spectacolul decolează greu. Te poți deprinde cu artificiul enunțului abia după ce trece ceva timp, când şi textul însuşi decolează. Autoare a regiei şi co-autoare a scenografiei, Nona Ciobanu a conceput o lume în trei trepte. Comunicarea între ele se face numai din când în când. A treia, cea mai de jos, e cea mai inaccesibilă. Fata (Liliana Pană) care apare brusc, tulburând apele, şi care ar avea o şansă de salvare (i se şi oferă până la urmă), se alege cu dragostea celor doi îngeri principali, Mihai şi Gavrilă, primul interpretat de Alexandru Repan, cel de-al doilea de Cristian Iacob. Reprezentanți ai unei umanități umile şi umilite de moartea iminentă, aceştia doi îşi permit, totuşi, să viseze la dragostea ei şi, atunci când ea încearcă să (le) scape, promițându-i-se de către bogatul bătrân interpretat de Mitică Popescu banii pentru operația la Paris, fără a-şi fi plănuit crima, ei o suprimă. Adică

o ucid, ucigându-şi în acelaşi moment şi visul de evadare în dragoste, care înseamnă viaţă. În general, rolurile sunt asumate corect de toţi actorii, fie că fac parte din zona îngerilor muţi, fie din cea a celor care cuvântă. Simona Mihăescu (*Ana*, logodnica puţin cam isterică) şi Liliana Pană (*cântăreaţa* cu vino-ncoa) întruchipează feminitatea promiţătoare de viaţă, fiind însă în situaţii diferite, cea dintâi nu „înger", cea de-a doua tinde să fie, dar are o posibilitate de salvare, anulată de amorul celor doi colegi de suferinţă. Cam convenţional Radu Zetu în rolul Patron.

Spectacolul de la Teatrul Mic are pe alocuri o poezie aparte, nu chiar aceea, destul de convenţională, presupusă de însăşi abordarea subiectului moarte. Privit global, el emoţionează şi îndeamnă la meditaţie un public nu întotdeauna deprins cu asemenea îndeletniciri.

Teatrul Mic – Colonia îngerilor **de Ştefan Caraman. Regia: Nona Ciobanu. Scenografie, light design, multimedia: Iulian Bălţătescu. Mişcare scenică: Florin Fieroiu. Ilustraţie muzicală, scenografie: Nona Ciobanu. Cu: Alexandru Repan (*Mihăiţă*), Cristian Iacob (*Gavrilă*), Mitică Popescu (*Bătrânul*), Liliana Pană (*Fata*), Radu Zetu (*Patron*), Simona Mihăescu (*Ana*), Petre Moraru (*Vili*), Mihaela Rădescu (*Rafael*), Florentina Ţilea (*Tânăra 1, Uriel*), Valentina Popa (*Tânăra 2, Selatiil*), Cristian Popa (*Tânărul 1, Gudiil*), Aurelian Călin (*Tânărul 2, Client*), Nicolae Praida (*Client*), Wladimir Pesantez (*Varahil*).**

„Triumful talentului"

Îmi voi reproşa mult timp faptul că nu am văzut la timp, adică la premieră, spectacolul lui Bocsárdi László cu *Don Juan* de Molière. Poate altul ar fi fost răspunsul meu atunci când sunt întrebat care cred că este cel mai bun spectacol al anului; deşi nu renunţ la ideea că *Unchiul Vanea/ Ványa Bácsi* al lui Andrei Şerban, de la Cluj, este acela. Dar dacă aş fi răspuns acum, după ce m-a făcut fericit câteva ore *Don Juan*, poate că aş fi spus, parafrazându-l pe Nichita Stănescu, cel mai bun spectacol sunt două şi, dacă stăm să ne gândim mai bine, poate chiar patru. (El spunea „cel mai bun poet român sunt zece".) Căci, dacă stăm să ne gândim mai bine, *Ványa Bácsi* stă alături de *Don Juan*, dar şi de *Faust* al lui Silviu Purcărete, dar, poate, şi alături de *Istoria comică a doctorului Faust* al lui Victor Ioan Frunză, pe care, de asemenea, l-am văzut cam târziu.

Cele două ore şi jumătate cât a durat spectacolul lui Bocsárdi nu am încetat să mă încânt de frumuseţea şi claritatea acestei alcătuiri fragile şi, din păcate, trecătoare, ca atâtea şi atâtea alte frumuseţi de pe scenele lumii. De claritatea ei, de echilibrul emanat de fiecare scenă, de fiecare personaj lucrat impecabil de actorii de la Ploieşti, cei care creau lichidul amniotic (scuzaţi preţiozitatea metaforei, pe care însă mi-o asum) pentru cuplul de neuitat Marius Stănescu–Pálffy Tibor, adică *Don Juan Tenorio–Sganarelle*. Se poate, aşadar – mi-am spus, împreună cu vecinul de scaun Doru Mareş – face teatru modern, pentru fani: postmodern, chiar cu texte clasice impecabil traduse (în cazul nostru de Alice Georgescu) şi mai ales cu imaginaţie şi talent mult peste medie rostite. Căci teatrul rămâne, finalmente, rostire, oricâte bâlbâieli ar trece drept aşa ceva în zilele noastre, ba chiar încântându-ne vreo seară.

Marius STĂNESCU şi PÁLFFY Tibor

O construcție simplă la prima vedere, complexă la a doua și a treia, ca să nu mai vorbesc de următoarele, de un crem deschis, cu geometria unor uși abia sesizabile, la vedere, îți fixează atenția încă din prima clipă, după ce ți s-a dat voie să intri în sală. Căci asemenea altor dăți, spectatorul este ținut la ușă, aici, până când se instalează statuia Comandorului, probabil. Rareori am văzut un decor (autor: Bartha József) care să-ți creeze încă de la primul contact vizual cu el senzația aceea de intrare în ceva care ți se va dezvălui și pe care-l aștepți cu sufletul la gură. (Asta, desigur, dacă ai suflet, că de gură nu duce mai nimeni lipsă pe-aici pe la noi.) Ceea ce urmează este o construcție mai subtilă, urmărită pas cu pas și cuvânt cu cuvânt și gest cu gest și mișcare cu mișcare (mișcarea scenică: Fatma Mohamed), cu aparițiile cele mai stilizate și cele mai realiste în același timp, ceea ce nu este, cum s-ar zice, tocmai „de colea". O construcție virtuală într-una material-imaterială cum e decorul cel simplu.

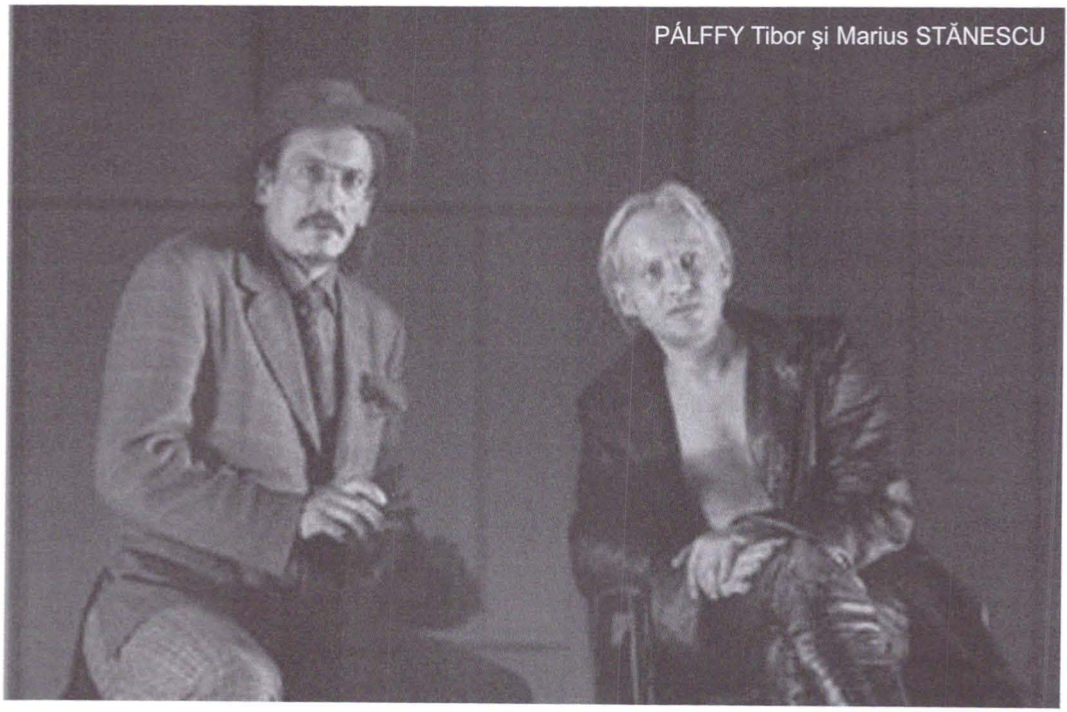
Celebra statuie a *Comandorului* este în această reprezentare un actor (Alin Teglaș) învăluit complet, care asistă cu spatele la multiplele scene de seducție și prefăcătorie ale lui Don Juan, precum și la încercările, eșuate, de moralizare a sa de către Sganarelle, un personaj de o umanitate izbitoare, opus uman-inumanului său stăpân. (Căci acesta mi s-a părut „motorul" spectacolului: conflictul înăbușit între morala lui Sganarelle și amoralitatea integrală a stăpânului său.) Și după ce dă câteva semne de viață, înspăimântându-l mediu pe seducătorul infatigabil, se retrage pentru a-și face apariția în final, când, printr-o îmbrățișare, îl trimite pe acesta acolo unde îi este locul. De notat că vestimentația Comandorului (costume: Judit Dobre-Kóthay) este identică aceleia a lui Don Juan, astfel încât îmbrățișarea pare una între doi gemeni, cu atât mai mult cu cât regia a cultivat și asemănarea lor fizică. Întins pe catafalcul care prelungise tot restul spectacolului soclul statuii, spre public, Don Juan apare într-o splendidă și sugestivă proiecție pe peretele de fundal, îndepărtându-se printr-o vie semisălbatică sau printre niște arbuști scunzi, spre o zare care în cele din urmă îl va înghiți. Faptul că Sganarelle, moralistul și nemulțumitul din atâtea scene ale spectacolului, deschide o ușă chiar în peretele-ecran pentru a trece dincolo, apărând apoi, într-o ultimă încercare, disperată și sortită eșecului, de a-l ajunge și a-l reține pe stăpânul său, cu toate ticăloșiile sale, mărește poezia acestui final neașteptat dar absolut în logica spirituală a ceea ce s-a întâmplat înainte. El, care a fost un fel de oglindă, de ecran al lui Don Juan, își pierde, prin dispariția stăpânului său, rațiunea de a fi, tocmai acea continuă nemulțumire față de comportarea dincolo de morală a acestuia.

Spectacolul Teatrului din Ploiești a avut loc pe scena Odeonului, acolo unde nu demult am văzut o premieră cu un alt *Don Juan*, *o* piesă modernă, de Leonid Juhovițki, intitulată *Ultima femeie a senorului Juan*, regizată de Vladimir Granov și având-i ca protagoniști pe Florin Zamfirescu, într-un Don Juan bătrân și hăituit atât de frații Elvirei, cât și de soția sa însăși, dar mai ales de trecutul său, obosit de toate și dezabuzat. Roluri interesante au mai avut Irina Mazanitis (*Elvira*), Mugur Arvunescu (*Don Carlos*), Katia Pascariu (*Conchita*), Mircea Constantinescu (*Hangiul*), Ionel Mihăilescu (*Executorul*). Ar mai lipsi – observa în pauza spectacolului ploieșteano-bucureștean-sfântugheorghean Mugur Arvunescu – *Don Juan sau pasiunea pentru geometrie* a lui Max Frisch și am avea o trilogie. Dar dacă punem la socoteală și *Don Juan în Soho* de Patrick Marber, care urmează, în condițiile vitrege ale vremurilor noastre, toată povestea personajelor molierești, jucată de actorii Naționalului clujean plus câțiva sibieni, tot „naționali" și ei, sub bagheta lui Andrei Șerban, atunci trilogia s-ar transforma în tetralogie. Ca să nu mai spun că

pasiunea pentru geometrie din cealaltă piesă subzistă, în mod subtil, în această construcție regizorală şi actoricească. Care rămâne pilonul combinației, fie că e vorba de o trilogie, fie de o tetralogie, fie chiar mai mult. Spectacolul lui Bocsárdi László este, în fond, unul în care teatrul triumfă şi asupra experimentelor şi asupra lipsei de suflet a multor întruchipări pe scene, e spectacolul cel mai uman şi mai artistic pe care l-am văzut, de la *Ványa Bácsi* încoace şi poate şi de până atunci. Calități pe care aş fi nedrept dacă nu aş recunoaşte că i le dau apariția de mare candoare comică precum aceea a Adei Simionică sau tot candoarea, în altă gamă, a personajului întruchipat de Nicolae Urs (tatăl ipochimenului central), sau apariția comică irezistibilă a lui Ilie Gâlea şi, pe spații mai reduse, fiecare dintre actorii din acest spectacol.

Cu alte cuvinte, cel mai bun spectacol al anului 2007 sunt mai multe. Dintre ele nu poate lipsi, decât dacă răspunsul este dat cu rea-voință, *Don Juan*-ul lui Bocsárdi László, Marius Stănescu, Pálffy Tibor et comp.

Teatrul Municipal „Toma Caragiu" – Don Juan **de Molière. Regia: Bocsárdi László. Decoruri: Bartha József. Costume: Judit Dobre-Kóthay. Muzica originală: Könczei Árpád. Cu: Marius Stănescu (*Don Juan*); Pálffy Tibor (*Sganarelle*); Adrian Ancuța (*Guzman*); Mihai Calotă (*Don Carlos*); Dragoş Câmpan (*Don Alonso*); Nicolae Urs (*Don Luis*); Ioan Coman (*Un cerşetor*); Tudor Smoleanu (*Pierrot*); Ilie Gâlea (*Dimanche*); Oxana Moravec (*Elvira*); Ada Simionică (*Charlotte*); Elena Popa (*Mathurine*); Alin Teglaş (*Spectrul*); 6 femei: Roxana Ivanciu, Lorena Ciubotaru, Florica Dinicu, Cristina Moldoveanu, Otilia Pătraşcu, Izabela Iacupovici. Data premierei: 28 septembrie 2007.**



PÁLFFY Tibor şi Marius STĂNESCU

Constantin PARASCHIVESCU

Un viciu la modă

Într-un spațiu intens luminat, de o strălucire aproape feerică, cu zeci de surse electrice din tavan (ca un covor de sori), trei uşi abia vizibile de o parte şi de alta, una în fundal, care se deschide la sfârşit, un postament cu o alcătuire înălțată pe o latură, acoperită de o mantie cafenie – „locaşul pompos al Comandorului", cum zice cineva (decor Bartha József) –, şase femei în negru privesc cum un bărbat apasă puternic pieptul unui ins întins pe jos, în încercarea energică de a-l resuscita. Într-un colț, Sganarelle explică, în tot acest timp, unui interlocutor curios cum a ajuns aici cu stăpânul său Don Juan, care a părăsit-o pe Dona Elvira, soția sa, pentru altă femeie ce l-a atras. Insul resuscitat se ridică şi e chiar Don Juan! În final, statuia, care se presupune că era sub învelitoare şi-i speriase pe Don Juan şi pe Sganarelle prin câteva mişcări neprevăzute, se însufleteşte şi se iveşte aievea ca un Don Juan identic, la fel înveşmântat şi blond, se îmbrățişează cu cel de până acum şi-l întinde, între două fumuri de țigară, pe postamentul de unde abia s-a ridicat. E numit în spectacol Spectrul şi tot acest episod straniu se petrece în prezența aceloraşi şase femei, acum gravide, cu burțile mari, într-o dezlănțuire paroxistică de contorsiuni. Sganarelle, martor la toate, îi aşază stăpânului său mâinile pe piept şi iese după Spectru, pe uşa din fund, după ce a avut grijă să lase pe un scaun reportofonul cu înregistrarea crezului lui Don Juan privind ipocrizia: *„Ipocrizia este un viciu la modă, iar toate viciile la modă trec drept virtuți"*. Fundalul

se transformă într-un mare ecran, pe care se profilează un lan imens, pe unde îşi face drum silueta cunoscută a lui Don Juan, iar după el, cu câteva ezitări, aceea a lui Sganarelle, spre un capăt de orizont întrezărit în depărtare. Dar în tot acest timp, eroul poveştii e şi pe soclul din mijlocul scenei. Nu fulgere năprasnice, nu flăcări de infern, nici lamentaţia revoltată a lui Sganarelle, „Cine-mi plăteşte simbria?".

Între aceste două originale repere, coperte simbolice, se derulează aproape fără modificări acţiunea piesei ***Don Juan,*** într-o cursivitate de ritm şi relaţii care valorifică cu efect complexitatea personajelor şi ideile. Şi o colaborare optimă a regizorului Bocsárdi László cu semnatara traducerii şi adaptării, Alice Georgescu, probată de la montarea pirandelliană de la Nottara, *Nu se ştie cum.* Cu acelaşi protagonist ca şi aici, Marius Stănescu de la Odeon. Căruia îi creează o exemplară relaţie complementară cu surprinzătorul interpret al lui Sganarelle, Pállfy Tibor de la Teatrul din Sfântu Gheorghe (un excelent Estragon, acolo, în *Aşteptându-l pe Godot*). Ei nu se pot defini decât împreună, aşa cum şi în piesă – observă unii exegeţi – nu pot trăi despărţiţi, deşi se contrazic şi se situează pe poziţii total diferite, dar „fiecare are ceva ce-i este de trebuinţă celuilalt" (*Istoria Teatrului Universal*, vol. II, Editura Didactică şi Pedagogică, 1982, pag. 67). Unul care acţionează în virtutea propriilor pofte şi dorinţe, frumuşel, inteligent, ironic, pe care parcă nu-l poţi condamna, altul care e părtaş la tot ce întreprinde primul, dar nu-i împărtăşeşte conduita şi motivaţiile, exprimându-şi dezacordul, dezaprobarea, pe punctul de a-l părăsi, dar rămânând totuşi legat de el, ca în alternanţa de dispreţ şi admiraţie a repetatei expresii, rostite pe tonuri diferite: „Ce om!". Într-adevăr, *Don Juan* al lui Marius Stănescu nu e seducătorul cinic sau doar libertinul, actele sale nu se raportează numai la femeile seduse şi abandonate, ci au în vedere societatea în general, de ale cărei reguli şi rigori se desprinde conştient şi teatrul. Surprinzătorul *Sganarelle* al lui Pállfy Tibor nu e doar valetul, simbriaşul lui Don Juan – de aceea nici nu-şi deplânge simbria la sfârşit –, ci mai degrabă un asociat în aventura existenţială, cu multe rezerve, mari nedumeriri, frecvente perplexităţi, dar inseparabil de personajul îndrăzneţ, cu iniţiativă. Felul cum reacţionează continuu la replicile lui Don Juan în dialogurile cu ceilalţi, cum se prelinge pe lângă pereţi atent şi neputincios, cum priveşte cu ochi mari şi rosteşte cu glas apăsat propriile critici la adresa protagonistului, fac din jocul lui o adevărată conştiinţă a eroului principal, lucidă, trează, ascuţită, de care acesta nu se poate lipsi, dar o tachinează întotdeauna. Figura subţiratică de cuceritor a lui Marius Stănescu contrastează cu aceea de bărbat hârşit a lui Pállfi Tibor, într-un tandem spectaculos de efect artistic.

Mai notez izbutitele apariţii, furibunde prima dată, cucernice dar gata de a eşua erotic a doua oară, a Oxanei Moravec în *Dona Elvira*, jocul savuros din scena seducţiei, de la neîncredere naivă la înfoiata amăgire de sine, al Adei Simionică în *Charlotte*, balansul între fermitate şi ezitare în a-şi revendica împrumutul neachitat al lui Ilie Gâdea (negustorul *Dimanche)*, într-o scenă antologică de tămâiere a însuşirilor, surprinzătoare pentru el însuşi, de către Don Juan. Adaug contribuţiile de real efect ale lui Niculae Urs în *Don Luis*, Tudor Smoleanu (când nu se agită în exces) în *Pierrot*, Elena Popa în *Mathurine*, Mihai Calotă în *Don Carlos*, Ioan Coman în *Un cerşetor.* Toţi aceştia sunt ploieşteni şi se integrează într-o evoluţie coerentă cu cei doi invitaţi în rolurile principale, stimulativă şi de bun augur pentru colectiv. În spaţiul scenic există o permanentă reciprocitate de reacţii între interpreţi, fiecare apariţie produce un reflex sugestiv, jocul e însoţit de o excepţională replică sonoră,

la pian, ironică, sarcastică, dramatică, grandioasă, a muzicii originale a lui Könczei Árpád.

Cu un an înainte de *Don Juan*, în 1664, Molière scrisese *Tartuffe*. O demascare a fățărniciei ipocrite. Nu e interesant că în piesa următoare atacă chiar ipocrizia fățarnică la modă, prin cuvintele lui Don Juan, generalizată, deci, la nivelul întregii societăți cu rang fals de virtute, pe care aici Sganarelle ține s-o imortalizeze la un reportofon lăsat pe un scaun, în urmă, pentru cine o găsi cândva şi se va întreba, poate, de ce?

Evident, teatrul european, scris pe afiş.

Tatonări şi revelație

Cu trei spectacole, ediția a III-a a generosului program **Comedia ține la TINEri**, inițiat de directorul Teatrului de Comedie George Mihăiță, s-a desfăşurat la sfârşitul anului 2007 în două etape: prima, între 1–8 noiembrie, cu prezentarea spectacolelor *Emigranții* de Slawomir Mrŏzek şi *Zoo story* de Edward Albee; a doua pe 1 decembrie cu premiera pe țară a piesei *Bella şi cavalerul fără nume* de Oliver Emanuel. Doi dramaturgi consacrați, cu binecunoscute lucrări şi un nume nou, de tânăr autor englez, după câte am înțeles.

Pentru consacrați, au optat doi tineri regizori: Zalán Zakarias (clasa conf. univ. dr. Ludmila Székely-Anton), absolvent din anul 2006, şi Silvia Dumitriu (clasa prof. univ. dr. Tudor Mărăscu), absolvent din anul 2005. Opțiuni ce se pot aprecia pentru orientare către problematica dramatică de un anumit specific şi complexitate. Contraste de comportament, confruntări de opinii şi atitudini, reflectarea unor incompatibilități cu lumea ostilă din afară. În tangență cu teatrul absurdului, cu corectivul că e mai degrabă critic şi polemic, în registru tragic-grotesc. Salutându-le opțiunea, consemnăm efortul de conturare a unui stadiu optim de confruntare între perechea de personaje din fiecare piesă, cu stăruință de date diferențiate. Astfel, în *Emigranții*, Alexandru Unguru (*A.A.*), în rolul intelectualului, joacă pronunțat superioritatea, glacial, cu ifos, iritat şi agasat de intervențiile celuilalt, Florin Lăzărescu (*X.X.*), salahorul abrutizat de condiția vitregă în care trebuia să-şi câştige existența aici, cu motivate izbucniri de revoltă. Dar, de la un timp, liniile diferențiate astfel supără prin aplatizare, unul se rățoieşte, altul pendulează între ieşiri isterice şi se pierde polemica de fond. Cu lumea, unde ei, emigranții, sunt de fapt „doi captivi surpați sufleteşte" (V. Silvestru). Pentru *Zoo story*, Silvia Dumitriu a distribuit doi profesionişti, Adrian Anghel în rolul vagabondului *Jerry* şi Sorin Dinculescu în rolul americanului bogat *Peter*. Diferențieri şi aici, dar mai pronunțate, complexe, cu înclinare spre desluşiri raționale la cel înstărit, nonconformism accentuat şi reprimat, într-o compoziție de reală încărcătură dramatică, la celălalt. Confruntare în doi, dar nu şi reflex al confruntării cu lumea, sugerată atât de clar de autor în cuvintele: „Societatea în care trăim are valori artificiale".

Vladimir Anton a ales textul unui autor tânăr cu problematică specific tinerească, pe care l-a tradus, adaptat şi pus în scenă, intitulat, cu rezonanță de basm, *Bella şi cavalerul fără nume*. Cavalerul e, fireşte, mai întâi proiecția visurilor de adolescență ale Bellei, sora lui Donnie, pe care el o numeşte „prințesă" în povestirea pe care o scrie. Sunt singuri, părinții lor au murit şi afecțiunea pentru surioară devine exclusivistă. Curând, şi maladivă, când în viața ei apare un cavaler aievea, „înalt, atrăgător", cum îl descrie el, de care ea se îndrăgosteşte. Scene,

confruntări, reproşuri. Cavalerul cu nume, Philipe, se înfăţişează acasă, Donnie îl întâmpină cu revolverul, apoi îl admite silit, cu resentimente abia reţinute. Firul ca de basm al poveştii de îndrăgostiţi se profilează pe o suspiciune tragică ce îl dezvăluie în final pe Donnie ca autor efectiv (macabru) al suprimării părinţilor. Textul are o suită fragmentară de episoade ilustrative şi confesiuni, într-un crescendo care se conturează din alternanţe, nu din acţiune. Personajele se interpretează, se comentează. Poate prea fragmentat, dar cu franchete şi o undă de poezie chiar. Spectacolul e plăcut, curat, pus în valoare ca sens şi gradaţie, cu o autentică revelaţie: Ioana Anastasia Anton în rolul Bellei; micuţă, slăbuţă, drăguţă, cu ochii vii şi sclipitori ca cerul sufletului neprihănit, frăgezime şi forţă. Bun venit în basmul scenei, Ioana!... Cavalerul e Tudor Aaron Istodor, ales pentru descrierea pomenită (înalt, atrăgător), dar şi scurta experienţă în teatru, corect, sigur, cam rece însă şi egal cu sine. Lucian Iftimie e Donnie, rol complex pe care-l rezolvă cu aplicaţie în unele ipostaze, iar în altele îl expediază abrupt şi cu vorba rostogolită neclar între dinţi.

La Focşani, pe mătură

Cineva are următoarea replică într-o piesă: „Şi pe urmă, mă sculam şi plecam, vorba aia, la Focşani, pe mătură"... De ce pe mătură? Aluzie, probabil, la miraculosul vehicul cu care zbura o bătrânică vrăjitoare prin basme. Dar de ce la Focşani? Pentru că era un reper de neastâmpăr şi nestatornicie în *vorba aia* „azi aici, mâne-n Focşani". Nutresc, recunosc, nostalgia de a fi câteodată „mâne-n Focşani" pentru a mă tot minuna de darul pe care pe care l-a făcut acum vreo sută de ani concetăţenilor săi maiorul Gheorghe Pastia, construindu-le al doilea cel mai frumos teatru din România, după Iaşi, şi dacă realitatea nu-mi oferă prilejul, aş zbura într-acolo şi pe iluzia unei mături de basm. Ei, iată că am fost la Focşani să disting ceva din jocul acesta înşelător dintre iluzie şi realitate, unde cineva rosteşte şi replica de mai sus...

În piesa *Câteva palme false* de Paul Everac, prezentată aici în premieră în regia lui Ioan Albu. Cine este Ioan Albu? Fost cascador la filme româneşti şi străine, coordonator şi profesor de mişcare scenică, regizor secund şi principal la câteva producţii cinematografice. Absolvent al facultăţii de regie Film–TV a Universităţii „Hyperion". Nu ne surprinde de ce a ţinut dânsul să monteze acest text al domnului Everac dacă ţinem seama că eroul piesei este un fost cascador, acum pensionar. Şi nu sunt nici cine ştie ce probleme de montare, fiind vorba de două personaje într-o acţiune concentrată la un act. El şi Ea, în camera lui, „compusă cam ciudat", zice autorul. Dar efectiv ciudată este întrevederea celor doi, ca robi ai confuziei care i-a făcut cândva să se îndrăgostească de imaginea celuilalt, sub altă identitate. Ea de curajul, îndrăzneala şi eroismul unui actor, ale cărui acte temerare erau înfăptuite de cascador, El de prospeţimea, rumeneala obrajilor şi genele negre ale unei actriţe, care erau de fapt efectele măiestriei unei cosmeticiene. Un cascador şi o cosmeticiană care s-au iubit, deci, „prin delegaţie", fără să se cunoască de-adevărat, fără să şi-o poată spune. Un fel de exerciţiu pirandellian al autorului, de abilitate dramaturgică, premiat la un concurs în anul 1968, reprezentat la Teatrul Naţional Bucureşti, în 1969, cu Carmen Stănescu şi Colea Răutu (într-un triptic intitulat *Cine eşti tu?*), tradus în India, montat în Anglia şi Polonia, etc. Un joc

Sorin RUSU şi Paula GROSU

teatral, ca şi alte piese scurte ale domnului Everac, fără nimic propagandistic. Joc subtil, de alternanţe şi echivocuri.

N-am auzit replica în chestiune în spectacolul de la Focşani. Şi nici n-am întrebat de ea. Domnul Albu – figură simpatică, mustaţă cu două aripi vânjoase în jos, gata să bată aerul „pe oală" cum se spune –, a regizat cu energie şi vădită mândrie de cascador împrejurarea dramatică, dându-i şi interpretului Sorin Rusu ceva din semnalmente – mustaţă asemănătoare şi vigoare impulsivă. Spaţiul e dominat de un ecran, pe care eroul îşi proiectează demonstrativ spectaculoasele cascadorii, să le privească nostalgic şi s-o impresioneze acum pe ea. Cam agitat şi nervos. Numai că Ea, Paula Grosu, atentă şi concentrată, priveşte, ascultă şi deduce mai bine lăuntric adevărul. Jocul Subtil al echivocului nu se încheagă, însă.

La sfârşitul reprezentaţiei, domnul Paul Everac a apărut pe scenă, la venerabila vârstă de 83 de ani, şi a citit câteva poeme proprii dintr-o cărticică recentă, intitulată *Ce rămâne dintr-un întreg*, Editura Semne, Bucureşti, 2007. Lamentaţii „apostazice", le numeşte dânsul. Marcate de iminenţa sfârşitului. „*Se conturează, e normal, şi-a mea rundă: / Dintr-un întreg o să rămân, cel mult, o undă...*" (*Deconectare*). Şi nostalgice regrete: „*Am pierdut ca un fraier, / cea mai mare parte din aer / şi parfumurile ce-mi veneau la nară / şi partea mea de tăcere stelară*" (*Strip-tease*).

Teatrul Municipal Focşani – Câteva palme false **de Paul Everac. Regia artistică: Ioan Albu. Cu: Paula Grosu (*Ea*), Sorin Rusu (*El*). Premiera: 19 octombrie 2007.**

Mircea MORARIU

Mecanismul violenței cotidiene

Nu doar valurile succesive, ce dau substanță noii dramaturgii ruse, sunt surprinzătoare prin valoarea şi capacitatea de a reprezenta premisele unor spectacole cu reală miză estetică şi ideatică. Sunt deja numeroase şi textele ce au atras atenția asupra literaturii dramatice scrise în zona Balcanilor, o parte dintre ele ajungând pe piața teatrală românească. După ce el însuşi a montat asemenea partituri, ca, de pildă, *Spionul balcanic* la Teatrul Mic, regizorul Claudiu Goga, în calitate de director al Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov, pare că intenționează să plaseze în bună măsură stagiunea în curs sub semnul acestei literaturi născute într-una dintre cele mai dramatice şi mai tensionate părți ale Europei. Dacă începutul a fost făcut cu spectacolul *Colonelul şi păsările*, înscenat la apreciabile cote de profesionalitate de Alexandru Dabija, pasul următor e marcat de ***Butoiul cu pulbere,*** montare consistentă, serioasă, echilibrată, atentă dar şi generată din atenția acordată detaliului cotidian, inteligent scăldată într-un abur poetic întunecat, prin care Cristian Juncu valorifică piesa omonimă a macedoneanului Dejan Dukovski. O piesă selectată şi tradusă de Aleksandra Goreska în cadrul proiectului de traduceri *dramAcum*.

Sintagma „butoi cu pulbere" face parte din ceea ce s-ar putea numi marca de înregistrare istorică a Balcanilor. Nenumăratele conflicte, stările de beligeranță

Mircea ANDREESCU şi Mihai BICA

Foto: Cosmin Ardeleanu

parcă perpetue, fiecare dintre ele funcționând drept uvertură pentru o alta, doar pentru moment în stare latentă, dar care se va declanşa negreşit, conflicte a căror zgură parcă sufocă, în egală măsură, istoria şi prezentul nu puteau să nu-şi lase amprenta asupra felului de a fi al oamenilor. Aşa încât, „butoiul de pulbere" marchează şi defineşte istoria nu doar la nivel macro. Oamenii, capacitățile lor de conviețuire sunt virusate. În zadar, în momente de reală ori inventată sărbătoare, ridică ei paharul „pentru lucruri bune şi frumoase". E ceva din butoiul acesta cu pulbere care a modificat fiecare individ, „marginalitatea" colectivă a marcat individul care şi în vreme de pace se dovedeşte înstrăinat de sine şi de semenii lui, e constrâns să devină o paiață jalnică şi să viermuiască gol de propria sa existență. Omul e transformat într-o rotiță a unui mecanism implacabil al cărui rost pare a fi acela de a perpetua violența. Iar îndată după ce rotița îşi va fi îndeplinit misiunea, mecanismul acționează astfel încât o altă rotiță o va distruge, o va scoate din funcțiune, o va zvârli la fiare vechi.

Piesa lui Dejan Dukovski e construită dintr-o succesiune de (dacă am numărat bine) zece secvențe, cărora regizorul Cristian Juncu le mai adaugă un epilog, poate nu neapărat util. În fiecare asemenea unitate de acțiune relația dintre personaje e aceea dintre agresat şi agresor. Iar în secvența imediat următoare, agresorul din scena precedentă devine victima violenței altui personaj. E vorba despre oameni marginali, despre ființe obscure care ştiu că zac într-un unghi mort unde putrezesc de vii, loc din care vor să scape. Îşi deghizează frica şi laşitatea în violență, se simt bine când îşi terorizează semenii într-un compartiment de tren ori într-un autobuz, adică în ceea ce se cheamă a fi „situații normale", dar şi în închisoare, când îi umilesc, când îi văd tremurând de frică, când îşi afirmă o imaginară autoritate a forței, spulberată câteva momente mai încolo. Butoiul cu pulbere e mereu şi îndată reîncărcat, rezervele de violență clocotindă par inepuizabile.

În decorul unic creat de Cosmin Ardeleanu, dominat de toposul cârciumii ieftine, cu mese şi scaune de lemn, „înfrumsețată" cu stuf pentru „culoare locală", regizorul Cristian Juncu asigură încă din primele momente ale spectacolului tensiunea necesară. Găseşte pentru relatarea scenică a întâmplărilor, evident anormale, un ton de normalitate. Nu cade pradă didacticismelor. Nu recurge la demonstrații. Nu ia în mână un imaginar creion roşu, nu îngroaşă semnificații. Îi lasă spectatorului plasat în imediata vecinătate a faptelor (spectacolul se joacă cu public pe scenă) misiunea de a comenta, interpreta, judeca. Regizorul „se mulțumeşte" doar să găsească soluțiile eficiente prin care să aducă în scenă starea de nevroză a personajelor. Personaje care sunt jucate de actori din generații diferite, unii distribuiți în mai multe roluri, cărora le revine misiunea de a le releva marginalilor, pe care îi interpretează, individualitatea, dar şi dominanta comună. Nu e tocmai uşor ca în câteva minute să faci astfel încât o apariție să semnifice un tip ori o biografie. Dar Mircea Andreeescu, Mihai Bica, Vlad Jipa, Marius Cordoş, Marius Cisar, Relu Sirițeanu, Dan Săndulescu, Gabriel Costea, Demis Muraru, Iulia Popescu, Codruța Ureche, Constanța Comănoiu, Maria Gârbovan reuşesc acest lucru, evoluează ca o trupă omogenă. Semn clar că la ora actuală Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov dispune nu doar de actori, ci chiar de o trupă. Ceea ce nu e deloc puțin lucru. Iar dacă lucrurile stau astfel, meritele directorului Claudiu Goga nu sunt nicidecum de nebăgat în seamă.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov – Butoiul cu pulbere **de Dejan Dukovski. Traducerea: Aleksandra Goreska. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Cu: Mircea Andreescu, Mihai Bica, Vlad Jipa, Marius Cordoş, Marius Cisar, Relu Sirițeanu, Dan Săndulescu, Gabriel Costea, Demis Muraru, Iulia Popescu, Codruța Ureche, Constanța Comănoiu, Maria Gârbovan. Data premierei: 14 octombrie 2007.**

Nunta însângerată

Scrisă în anul 1927, piesa ***Domnişoara Nastasia*** i-a adus lui George Mihail Zamfirescu adevărata notorietate. În opinia lui Ov. S. Crohmălniceanu (cf. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura *Minerva*, Bucureşti, 1975), „piesa atrage de la început atenţia prin unghiul inedit din care înţelegea să prezinte lumea mahalalei româneşti pe scenă". Acelaşi exeget apreciază că „după *Dezertorul* lui Mihail Sorbul, [*Domnişoara Nastasia*] era a doua temerară încercare de a substitui opticii comice a lui Caragiale o alta, tragică. Ca în *Azilul de noapte*, autorul ţine să arate că *la fund* se zbate o umanitate care cunoaşte toată gama pasiunilor devorante, aspiraţiile înfrânte şi marile suferinţe înnobilatoare". La vremea premierei absolute, piesa a luat cam pe nepregătite lumea literară (cf. Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura *Albatros*, Bucureşti, 2000), astfel încât „nume ilustre se hotărau cu greu să acorde *note de trecere* la care pretindeau că aveau dreptul". Bunăoară, pentru Eugen Lovinescu cea mai realizată era „pictura de mediu", marele critic crezând că tema mahalalei ar putea fi „un tezaur ignorat al seriosului, al pateticului, al poeziei, chiar", în vreme ce Camil Petrescu recunoştea „nervul teatral al textului". Ceva mai târziu, Tudor Vianu introducea piesa într-o ilustră şi generoasă paradigmă literar-teatrală, plasând-o alături de *Cadavrul viu* al lui Tolstoi, de *Dezertorul* lui Mihail Sorbul şi, fireşte, alături de *Azilul de noapte* gorkian. Alţi exegeţi au asemănat protagonista piesei cu Anca din *Năpasta*.

Citită astăzi, din perspectiva receptorului infinit mai grăbit de la începutul secolului al XXI-lea, piesa lui G. M Zamfirescu poate părea niţeluş cam lungă şi (probabil) marcată de un aer telenovelistic *avant la lettre*. Regizor tânăr, absolvent din anul 2000, cu câteva realizări scenice importante în palmares, Szabó K. István, aflat la prima sa întâlnire cu o piesă din literatura dramatică interbelică românească, a citit *Domnişoara Nastasia* din perspectiva asemănărilor sale evidente cu câteva piese de referinţă ale lui Federico García Lorca, precum *Nunta însângerată* ori *Yerma*. Pentru spectacolul de la Teatrul „G. A. Petculescu" din Reşiţa a alcătuit un conspect scenic ce reduce substanţial dimensiunile textului, *salto*-urile sale fiind astfel gândite încât să nu anuleze şi ceea ce exprimă *de facto* partitura. O seamă dintre fapte ori replici sunt sugerate ori de-a dreptul înlocuite prin inspirate inserţii scenografice – aici directorul de scenă aflându-şi un preţios aliat în persoana coregrafului Lörincz József, care a realizat mai mult decât mişcarea scenică a spectacolului, dar şi în cea a actorului-dansator Florin Ibraşi (*Ionel*). Szabó K. István a fost, de asemenea, ajutat de muzica de scenă percutantă şi inspirată, analogă discursului scenic, creată de Horváth Károly.

Regizorul s-a gândit să speculeze, nici mai mult, nici mai puţin decât caracterul oarecum eclectic al textului. Eclectismul totuşi nederanjant al montării rezultă din amestecul dintre caracterul preponderent realist al textului şi accentele sale expresioniste (deşi, interesant, Szabó K. István modifică oarecum ponderea celor doi termeni, mai cu seamă în prima parte a spectacolului), dar şi din amplificarea grotescului unor personaje. Nu întotdeauna însă (auto)controlul regizoral asupra jocului actoricesc e suficient de riguros şi aşa se face, cred, că interpretele rolurilor

Paraschiva (Ana-Maria Cizler) şi *Niculina* (Adina Panait) cam sar calul. Tot la fel cum sar calul costumele lor, pretins felliniene (creator: Florica Zamfira). În alte cazuri, costumele se caracterizează prin adecvare şi simţ al măsurii. Tonul exact îl găseşte, după părerea mea, Iustina Prisăcaru, foarte bună interpretă a *Vecinei.* În desenarea clară şi, în acelaşi timp, pitorească a umanităţii pestriţe din Mahalaua Veseliei contribuţii utile, în unele cazuri chiar mai mult decât atât, au Eugen Pădureanu (interpret al Orbului, care îşi face vizibil personajul, în pofida faptului că acesta nu rosteşte nici măcar un singur cuvânt), Iulian Simionică (*Băiatul*), Cristian Brătoiu (*Omul necăjit*), Sorin Fruntelată (*Cerşetorul*), Nicolae Pârvulescu (*Haimanaua*) şi Nicolae Drăgan. Cu toţii ne întâmpină, în faţa cortinei lăsate, înainte de începerea spectacolului. Unii somnolează, alţii mănâncă, cu toţii sunt după, ori în aşteptarea unui nou chef. Care se poate oricând lăsa cu o tragedie. Casa lui Ion Sorcovă (cu siguranţă şi în dulcele stil clasic jucat de Zeno Balint) e asemenea unui canton mizer sau, mai curând, unui vagon. Aici locuieşte Nastasia, excepţia de la regula locului, dornică să agaţe vagonul vieţii sale la orice locomotivă ce ar putea-o scoate din Mahalaua Veseliei şi duce în Popa Nan. Actriţă bună, apreciată pentru câteva dintre creaţiile sale anterioare, Marica Herman identifică mijloacele prin care să-şi facă personajul credibil. O vedem la început visătoare, bovarică. În prima secvenţă, e asemenea eroinei flaubertiene care se visează cântând la pian. Nastasia se vrea îmbrăcată precum o domnişoară din lumea pe care ea o crede bună. E în căutarea soluţiei salvatoare. Iar cum Luca e o astfel de soluţie, acceptată de Nastasia nu atât pentru că l-ar iubi ca bărbat, ci pentru că ar putea fi locomotiva visată, regizorul îi cere interpretului acestuia, Antonio Dinu, să facă un personaj mai curând adolescentin, feciorelnic. Pe de altă parte, în acest chip, Szabó K. István pregăteşte astfel modul în care va rezolva dificultăţile inerente pe care le implică folosirea copiilor în spectacolele de teatru. Luca Lacrimă, interpretat de Miodrag Radovan, e la graniţa dintre aievea şi părelnic. Reapariţia din final a lui Luca, în cheie metaforică, atunci când răzbunarea Nastasiei se va fi săvârşit, chiar dacă va fi cu preţul propriei vieţi, e justificată atât de o seamă de detalii din text, dar şi de stilistica montării căreia îi conferă rotunjime. După moartea lui Luca, vedem o altfel de Nastasie. Mai întâi, ea apare cu două valize, dornică să plece cu orice chip. La auzul numelui lui Vulpaşin, se decide să se răzbune. Se pregăteşte pentru asta. În fiinţa şi pe chipul ei au loc transformări pe care Marica Herman le marchează cu har. Doritul rol Vulpaşin i-a fost încredinţat lui Florin Ruicu care, mai cu seamă în partea a doua a spectacolului, ajunge să ofere o întrupare credibilă a personajului, după un început ceva mai ezitant.

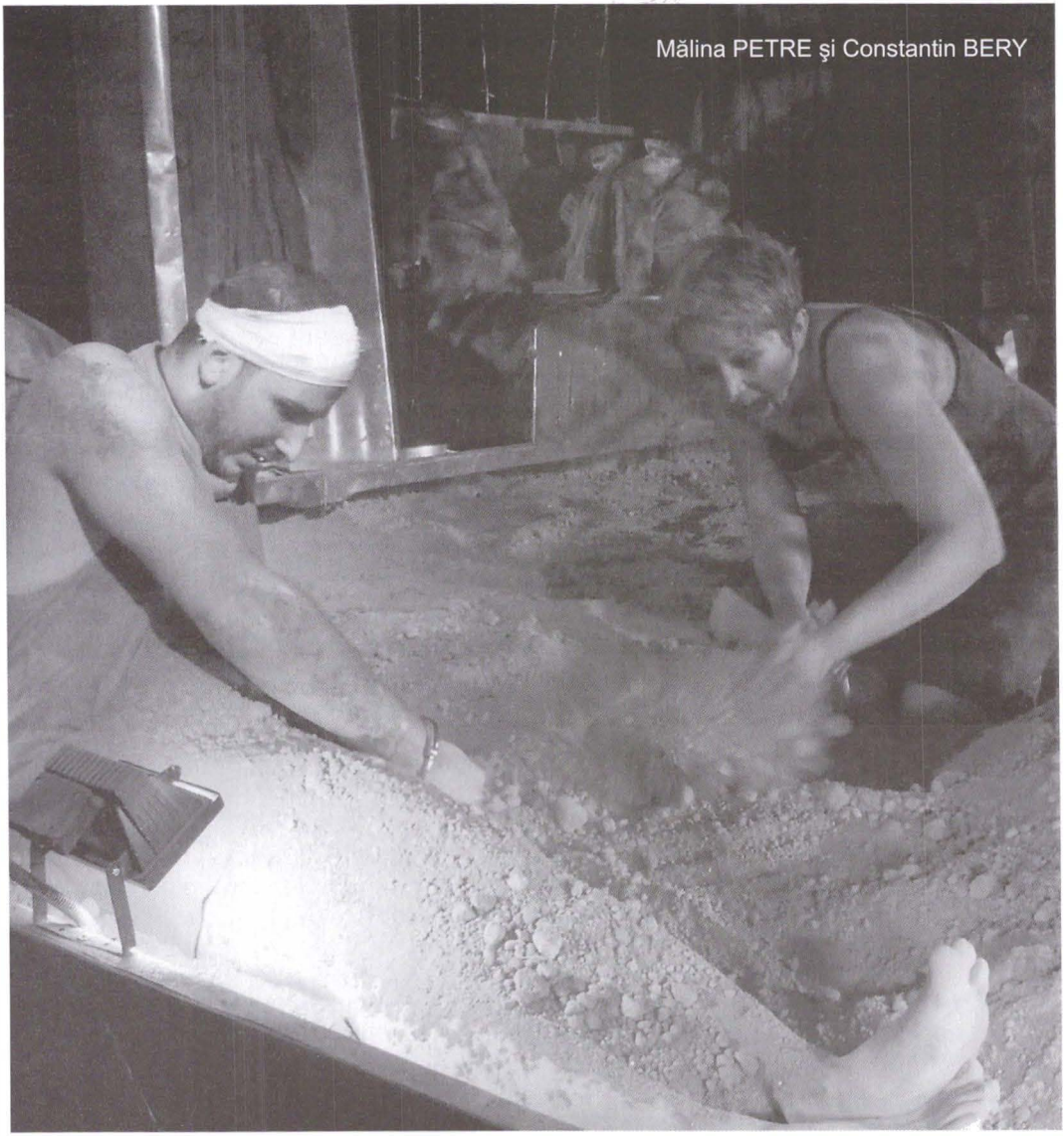
Deşi îmi scapă, în continuare, raţiunile în virtutea cărora directorul de scenă a cerut ca pe afiş cuvântul *domnişoara* să apară între paranteze, nu încape îndoială că spectacolul pe care l-a montat la Teatrul „G.A. Petculescu" din Reşiţa e unul valid artisticeşte. E ceea ce, până la urmă, contează cu adevărat.

Teatrul „G. A. Petculescu" din Reşiţa – (Domnişoara) Nastasia, **comedie tragică după G. M. Zamfirescu. Un spectacol de Szabó K. István. Decorul: Szabó K. István. Costumele: Florica Zamfira. Mişcarea scenică: Lörincz József. Muzica de scenă: Horváth Károly. Lumini-Lucian Moga. Cu: Marica Herman, Zeno Balint, Florin Ruicu, Antonio Dinu, Iustina Prisăcaru, Ana-Maria-Cizler, Adina Panait, Florin Ibraşi, Miodrag Radovan, Eugen Pădureanu, Iulian Simionică, Cristian Brătoiu, Sorin Fruntelată, Nicolae Pârvulescu, Nicolae Drăgan; Data premierei: 27 septembrie 2007.**

Mircea GHIȚULESCU

Recviem pentru violator

Alexander Hausvater a descoperit încă un dramaturg american. Este vorba de Colleen Wagner şi o piesă în două personaje – ***Monumentul*** – pe care o pune în scenă la Reşița cu infinite precauții şi fabuloase desfăşurări de mijloace teatrale, de parcă ar fi vorba de *Richard III* şi nu de un text oarecare. Piesa este, în fond, la fel de violentă şi agresivă ca şi violatorul militar pe care îl condamnă. În acest punct, arta contemporană se aruncă într-o confuzie totală: pare să condamne violența, dar o face cu mijloace atât de violente încât o recomandă ca plăcere şi diversitate. Ce să ne mai mirăm, Shakespeare nu făcea la fel în *Titus Andronicus* şi în *Richard III*? Poate că Alexander Hausvater–cititorul a simțit la lectură că Stețko, violatorul din *Monumentul* este un detracat shakespearian aflat nu departe de regele cocoşat al lui Shakespeare, aşa că i-a acordat toate onorurile. După 23 de violuri „de război" exercitate asupra prizonierelor tinere, toate însoțite de asasinarea, mutilarea şi pângărirea cadavrelor, militarul cu nume sârbesc (aşa dă bine în America) se află pe scaunul electric. Îl salvează Mejra, apariție demonică şi divină în acelaşi timp, interpretată de Mălina Petre în mod straniu, niciodată personaj real, silindu-te să cauți tot mereu un echivalent spiritual. Cine este, de fapt, personajul interpretat de Mălina Petre? Cine este Mejra: pedeapsa, moartea, iertarea? Şi toate acestea cu puține mijloace, cu figura bine decupată într-o broboadă, cu ochii mari privind undeva departe într-un spațiu al nimănui de unde îşi extrage deciziile. Ea ştie că moartea pe scaunul electric este o pedeapsă prea blândă pentru violatorul criminal. Este în spectacolul lui Alexander Hausvater un proces de tip „crimă şi pedeapsă" dar unul în trei timpi: crimă–pedeapsă–iertare. Etape susținute, fiecare în parte, cu felurite argumente scenice. Adevărata pedeapsă nu este scaunul electric – susține Mejra (mama uneia dintre victime, într-un plan real fără semnificație în contextul crimei primordiale în care se plasează spectacolul), ci memoria. Ea foloseşte mijloace nu mai puțin violente pentru a stimula amintirea crimelor înfăptuite, dar rezultatul va fi unul fericit. Stețko, oricât de oripilat de perversiunile sale sexuale (violența şi agresivitatea sunt, în concepția post-freudistă a lui Colleen Wagner, urmarea impotenței) va descoperi gropile unde şi-a aruncat victimele, iar Mejra îl va sili să le rostească numele. Este una dintre cele mai înfiorate scene din *Monumentul* de la Reşița. Violatorul va rosti numele victimelor şi se va purifica. Mejra îl sileşte să sape bazinul cu țărână din mijlocul scenei pentru a aduce la suprafață cadavrele fetelor ucise. *O* altă scenă memorabilă: cadavrele sunt reprezentate metonimic prin rochii zdrențuite. Alte numeroase rochii coboară de la podul scenei. Efectul este purificator: odată pedeapsa înfăptuită, urmează iertarea. *O* ploaie care amestecă trupurile cu țărâna iar din noroiul rezultat apare renaşterea. Stețko şi Mejra par iluminați prin iertare şi iubire, deşi s-au tăvălit prin noroiul primordial. Logic până la sâcâială, silindu-te să admiți că are dreptate, Hausvater nu se opreşte aici. Ei nu se vor despărți niciodată, fiind legați prin crimă şi agresivitate, prin pedeapsă şi iertare. Pentru a pune în scenă acest recviem patetic de tip dostoievskian, în care culmea iubirii este să îl ierți pe criminal, regizorul


Mălina PETRE şi Constantin BERY

foloseşte toate armele din dotare, nu puține. Pentru a asista la spectacol, păşeşti pe un covor de lumânări riscând să calci pe victimele însângerate ale violatorului care zac, de data aceasta în carne şi oase, pe scările de la intrare. Fum de scenă care te înecă încât abia nimereşti locul, decibelii la maximum, şi în fundal, un zumzet amenințător, ca la Purcărete. Vocile actorilor sunt date la maximum în cazul lui Constantin Bery (să fi rudă cu ducii de Berry ai Franței, nu cred...) care trage pe corzile vocale cu un arcuş de sârmă în rolul lui Stețko. Adevărul este că *stilul hiperbolic* al regizorului Hausvater îşi găseşte aici maxima investiție şi împlinire.

Teatrul G.A. Petculescu, Reşița – Monumentul **de Colleen Wagner. Regia: Alexander Hausvater. Cu: Mălina Petre (Mejra), Constantin Bery (Stețko).**

Mircea MORARIU

Trista evanescență a actorului

Multe şi amestecate sunt motivele ce îl pot determina pe un actor să îşi ia inima în dinți şi să realizeze un recital sau, cum se cheamă el mai nou, un *one-man-show*. Experiența arată că, de cele mai multe ori, astfel de spectacole, deloc uşoare, nicidecum la îndemână, sunt în mai mică măsură rezultatul unor reale aspirații estetice, cât mai curând decontarea unor aspirații bovarice a cutărui artist care fie nu joacă suficient din varii motive, fie consideră că ceea ce i s-a încredințat să joace, până la un moment dat, e departe de posibilitățile sale. Şi tocmai, pentru a arăta ce poate, nu doar în calitate de actor, ci şi în aceea de scenarist, de scenograf, de coregraf, de regizor, respectivul îşi asumă toate riscurile şi trece la treabă, binecuvântat de îngăduința câte unui director de teatru care astfel răsuflă uşurat că a scăpat de asalturile zilnice ale nemulțumitului cu pricina. Că pe urmă acesta îşi va rupe gâtul, iar eşecul va fi trecut în contul instituției – asta e cu totul altă poveste. Deocamdată, actorul cu pricina mai convinge doi–trei prieteni că trebuie să îl ajute, e tenace şi mai găseşte şi vreo trei–patru sponsori, ba şi câțiva parteneri media, care parteneri fiind nu prea pot să îl critice şi se aruncă în valuri. O face cu o anume inconştiență, căci tot experiența demonstrează că puțini sunt spectatorii dispuşi să-şi cheltuiască o oră din viață şi, eventual, chiar şi ceva bani pentru a vedea un recital al cuiva care nu s-a făcut remarcat prin nimic în spectacolele Teatrului în care e angajat. Iar apoi, nemulțumirii anterioare îi urmează aceea că munca nu îi e băgată în seamă.

După ce am văzut spectacolul intitulat ***Spărgătorul de ceață***, coproducție a Asociației *Theatron* şi a Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara, am dobândit convingerea că protagonistul acestuia, actorul Mátyás Zsolt, a luat în calcul mai toate riscurile expuse mai sus şi a căutat soluții pentru a le opune argumente artistice. Şi-a asumat regia spectacolului – deşi, cu siguranță, ochiul din afară al regizorului profesionist i-ar fi fost mai mult decât util – însă pentru întocmirea scenariului a recurs (şi bine a făcut) la ajutorul lui M. Józsa Timea Ildikó. Tânărul artist plastic orădean Ianis Vasilatos a asigurat spectacolului o scenografie minimală, dar eficientă. Coregraful András Lóránt a imaginat o mişcare scenică aptă să evidențieze disponibilitățile corporale ale actorului, dar şi să exprime zbaterile şi chinurile artistului ratat căruia Mátyás Zsolt îi împrumută pentru patruzecişicinci de minute chipul, vocea şi trupul său. Schneider Tibor a filmat şi editat imaginile ce fac astfel încât unele dintre primele replici rostite de actor – *„eu sunt cinematograful vorbitor"* – să dobândească suportul vizual necesar.

De altminteri, primele momente ale spectacolului sunt rezervate părții filmate. Vedem pe ecran un om complet îmbrăcat în negru, cu fața grimată, alergând bezmetic prin diverse locuri dintr-un mare oraş. Înfruntă privirile curioase, dezaprobatoare, mirate ale celor cărora – cine ştie? – clovnul decăzut de acum le-a aurit odinioară chipul cu un zâmbet. Odată micul film încheiat, clovnul speriat irumpe din spatele ecranului, rupe pânza albă şi începe să îşi istorisească povestea. Numai că histrionul trist, debusolat, măcinat de spaime, alcool şi neîmpliniri, nu se cantonează doar a ne relata momente din viața sa, precum nefericita dra-

goste pentru Marie. El vrea să ne facă să înțelegem care sunt stimulii actului creator, dar şi blocajele acestuia, ce înseamnă libertatea creației, cum îşi simte artistul publicul, ce vede el dincolo de privirile lui curioase ori devoratoare, cum este când e părăsit de spectatori şi cum se vede actorul pe sine atunci când el însuşi îşi dă seama că a eşuat şi că a devenit doar o paiață şifonată. Actorul rămâne până la sfârşitul vieții un spărgător de ceață, rolul său fiind acela de a-şi ajuta semenii să desluşească drumurile propriilor lor existențe. Sfârşitul fizic al unui actor e unul părelnic fiindcă, de fiecare dată, un alt histrion îi va lua locul şi poate îi va repeta istoria.

Nu sunt lucruri tocmai noi care se spun în monologul rostit pe scenă de Mátyás Zsolt. Aşa încât, emoția aproximată a recitalului său trebuie să vină nu din ceea ce spune el, ci din felul în care spune. Foarte mobil, permanent mobil, interpretul a intersectat textul cu secvențe coregrafice care tind să evoce cortegiile de fantasme ce agresează provocator ființa acum vlăguită a histrionului. Mai curând grație lor devine pregnantă ideea-cheie şi astfel înțelegem că pe cât de bogat în amintiri, iluzii şi rafturi de înțelepciune pe atât de fragil, de nevoiaş şi evanescent e omul ce şi-a spus povestea. Dacă în exprimarea zbaterilor acestei ființe speciale, conştientă de avatarurile pe care le presupune condiția de actor, dar şi de ratarea sa umană şi profesională, ar fi intrat şi necesarul halou de mister, *Spărgătorul de ceață* şi-ar fi sporit reuşita.

Asociația THEATRON şi Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara – Spărgătorul de ceață, **scenariu dramatic de M. Józsa Timea Ildikó şi Mátyás Zsolt Imre. Scenografia: Ianis Vasilatos. Imaginea: Schneider Tibor. Mişcarea scenică: András Lóránt. Cu: Mátyás Zsolt. Data reprezentației: 19 octombrie 2007.**

Culori şi nuanțe

Din materialele cu caracter documentar ce mi-au fost cu amabilitate puse la dispoziție de Secretariatul literar, am aflat că autorul piesei ***Culori de femei*** (*Couleurs de femmes*), de curând intrată în repertoriul Trupei „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea şi prezentată de aceasta în premieră pe țară (dacă nu chiar absolută) e iranian de origine, născut la Teheran şi exilat în Franța din motive politice, regimul islamist din țara sa neîmpăcându-se cu felul în care Kazem Shahryari concepe teatrul. Deopotrivă poet şi regizor, Kazem Shahryari e adeptul unui teatru de factură poetică, cu multiple şi vizibile încatenări în realitate. El a răspuns propunerii venite din partea lui Gérard Astor, directorul Teatrului *Jean Vilar* din Vitry-sur- Seine, care i-a oferit acolo o rezidență de natură să-i permită să scrie o piesă ce ar urma să se transforme într-o trilogie (partea reprezentată la Oradea, deocamdată unica terminată, se cheamă *Vara*) ce urmăreşte destinul feminin şi „culorile" sale. Dramaturgul avea astfel ocazia să îşi continue şi să dezvolte preocupări tematice mai vechi. Cum respectivul destin trebuia urmărit în mai multe țări europene (Franța, România, Ungaria, dar şi Grecia), Kazem Shahryari şi-a stabilit o adevărată strategie de lucru, a purces la interviuri documentare cu femei provenite din zonele respective şi s-a slujit de confesiunile lor.

Plasată într-un timp doar aparent determinat, ale cărui limite se dilată spre a deveni din ce în ce mai neprecizate cu scopul de a dobândi o alură caleidoscopică,

Culori de femei e o piesă ce nu poate fi povestită ca la carte fără a-i sărăci şi vulgariza bogăţia de semnificaţii reverberante pe care le incumbă şi le dezvoltă personajele sale, învestite cu o reală încărcătură simbolică. Punctul de plecare al textului e de factură realistă. Undeva, în Sudul Franţei, în arşiţa verii, o autostradă e blocată în ambele sensuri, iar comunicaţiile telefonice sunt tăiate. Doar o cafenea oarecare mai funcţionează, loc în care ajung, în disperare de cauză, două tinere femei pe nume Lola şi Elsa. Proprietarul micului bistro e un anume Zek, fiinţă bizară, enigmatică ce prin felul insinuant în care se proiectează în realitatea aparentă dar şi în intimitatea existenţială a celor două tinere rupe cadrele concrete ale timpului şi ale spaţiului, le transformă într-un fluid, personajul cu pricina asigurând astfel piesei multiple niveluri de semnificaţie, de natură parabolică, aforistică, poetică sau analogic-culturală. De fapt, cele 13–14 personaje ieşite din stiloul lui Kazem Shahryari refac prin rătăcirile lor spaţio-temporale lumea şi *culorile* ei, aşa cum pot fi acestea percepute prin ochi de femeie, fie ea logodnică, mamă ori bunică. Există o tehnică a oglindirii la care face apel dramaturgul, fiindcă femeile învestite de soartă cu rolul de exploratori ai esenţelor îşi dezvăluie profunzimile prin reflectări în alte şi alte femei, din vremuri ori generaţii diverse.

Culori de femei e o succesiune de secvenţe, un *puzzle* spaţio-temporal plasat în treizeci de locuri diferite, iar menirea regizorului (în cazul de faţă Meleg Vilmos) e aceea de a le păstra acestor secvenţe independenţa şi forţa de expresie fără a fragmenta deloc mizanscena. Meleg Vilmos gestionează bine spaţiul minimal al scenei (spectacolul se joacă în formulă de studio, cu public pe scenă), plasează fiecare „fotogramă" animată într-o relaţie de simetrie (mai întâi de ordin spaţial) cu cea precedentă, dar cred că un plus de semantism individual ar fi fost de dorit şi

ar fi putut fi obținut, într-o primă instanță, grație unui ecleraj ceva mai diversificat, mai inventiv. În general, e o problemă cu luminile în acest spectacol, ele mi se par mult prea „joase". Ar mai fi fost de asemenea ceva de lucru spre a fi eliminate fragmentele mate, fără penetrație, fără ritm, care fac şi ele un deserviciu, pe alocuri, destul de consistent spectacolului. Toți cei zece actori din distribuție (Fodor Réka, Szotyory József, Gajai Ágnes, Csepei Róbert, Meleg Vilmos, Molnár Júlia, Fábian Enikö, Medgesfalvy Sándor, Firtos Edit, Kovács Enikö) îşi asumă caligrafia sobră a spectacolului, evoluează simplu, firesc, cu emoție, evitând trăirismele exagerate şi patetismele asemenea. Şi, din nou, cred că, dacă ar fi fost ajutate de lumini mai generoase, mai expresive, evoluțiile lor ar fi avut de câştigat, cromatica montării aşijderea. Într-un spectacol ce se cheamă *Culori de femei* grija pentru nuanțe ar fi trebuit să fie sesizabilă în toate compartimentele.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Szigligeti" – Culori de femei **de Kazem Sharyari, Traducerea în limba maghiară: Pásztor Gabriella. Regia şi scenografia: Meleg Vilmos. Comentariul muzical: Ari Nagy Sándor. Coregrafia: Dimény Levente. Cu: Fodor Réka, Sztotyory József, Gajai Ágnes, Csepei Róbert, Meleg Vilmos, Molnár Júlia, Fábian Enikö, Medgesfalvy Sándor, Firtos Edit, Kovács Enikö. Data premierei: 18 noiembrie 2007.**

Elisabeta POP

Rira bien qui rira... toujours

Sala Teatrului de Stat din Oradea se află în reparații generale, pentru câteva luni bune, motiv pentru care s-a şi renunțat anul acesta la Festivalul Teatrului Scurt – aşa încât e de înțeles de ce repertoriile celor două trupe (română şi maghiară) au fost oarecum adaptate sălilor în care îşi vor desfăşura programul în această stagiune. Trupa română va juca în sala mare a Casei Sindicatelor, iar cea maghiară în cea a Filarmonicii orădene (e drept, mult mai elegantă). Spectacolele de studio se vor juca fie pe scenă, cu publicul alături, fie în Sala Studio a instituției. Directorul artistic al trupei Szigligeti, actorul Meleg Vilmos, a anunțat, aşadar, un repertoriu alcătuit, în bună parte, din comedii şi chiar o operetă.

Începutul s-a făcut, conform promisiunii, cu o farsă aparținând maestrului vodevilului francez, Georges Feydeau. În franceză piesa se numeşte *Le dindon* (*Curcanul*), dar traducătorul maghiar a ales un titlu probabil mai atractiv pentru publicul lor, numind-o *Prostănacul* sau, eventual, **Găgăuță.**

În calitatea sa de viitor regizor (el a semnat până acum mai multe spectacole), actorul Meleg Vilmos a optat inteligent pentru o piesă veselă, căreia i-a adăugat, de comun acord cu cei patru colaboratori tineri (Kelemen Kata, Dimeny Levente, Torkos Istvan şi Toth Tunde), ingredientele absolut necesare unui succes sigur: o muzică franțuzească foarte bună, o mişcare-balet vioaie, un decor elegant, costume bine croite şi nu mai puțin bine... decoltate, din materiale colorate, frumoase şi atrăgătoare şi, nu în ultimul rând, ba aş zice chiar în primul, interpreți nu numai potriviți acestui gen defel uşor, ci şi cu acea dispoziție specială pentru a declanşa

DOBOS Imre, CSIKY Ibolya, KISS Csaba

râsul sănătos, nerecurgând la giumbuşlucuri ieftine, ci jucând cu maximă seriozitate situaţiile de un comic savuros, propuse de... maestrul genului.

Trebuie să spun, de la bun început, că spectatorii au râs în hohote de la primele replici până la final, ropotele de aplauze din final răsplătind, pe drept, efortul actorilor de a-i binedispune. E un lucru deloc de neglijat, aşa că eu, cronicarul, n-o să stau acum să număr pe degete cusururile unui spectacol atât de vesel, deşi câte ceva ar mai fi de observat, ca de pildă lungimea excesivă a spectacolului (două pauze, trei schimbări de decor), regizorul nefiind destul de îndrăzneţ să mai taie din replicile în plus... nu o dată sunând redundant... Situaţiilor „scrise" de dramaturg, de un comic savuros, regizorul le-a găsit fericite corespondenţe scenice, lor adăugându-i-se ingenioase jocuri de cuvinte şi un comic de limbaj ce au fost prompt primite, pândite chiar, de publicul avid să nu le scape şi să râdă apoi în cascade.

Trebuie să mai spun că o farsă – în care sexul devenit obsesie chiar şi infidelitatea de toate felurile constituie punctul central – poate cădea uşor în vulgar, dar regizorul a avut măsură şi, în afară de faptul că a dezbrăcat puţintel actriţele, ce-i drept frumoase şi de o eleganţă deloc stridentă, şi de câteva scene sexy destul de decent aduse în scenă, nu a abuzat şi nu a făcut loc penibilului şi prostului gust. Ceea ce nu e puţin... Aşadar, o farsă în care un bărbat însurat (da, el e Găgăuţă!) urmăreşte insistent o femeie măritată, şi aceasta nu numai că se dovedeşte nevasta unui vechi amic, dar, la rândul ei, are un curtezan, cavalerul respectiv având, de asemenea, o iubită, iar soţia sărmanului Găgăuţă are, şi ea, măcar dispoziţia necesară unei aventuri amoroase... (căci doar suntem, nu-i aşa, în Franţa şi

scriitorul şi-a pus în gând să ironizeze tocmai lipsa de moralitate din familia burgheză, viciile de tot felul şi arhicunoscutele relaţii... triunghiulare!). Regizorului nu i-au scăpat detaliile, vai, atât de importante în spectacolele în care miza cea mare e RÂSUL cu orice preţ: aşa a fost scena excelentă în care perechea „sexy", ca să zic aşa, a fost ingenios înlocuită cu un cuplu de babalâci decrepiţi, a căror ţinută de noapte, ridicolă, contrasta vizibil cu ce se aştepta să găsească în pat, nevasta pregătită să-şi surprindă bărbatul în flagrant delict...

Regizorul n-a uitat nimic din" recuzita" genului: a condus ingenios încurcăturile în care intră toţi, cu sau fără voie, a impus interpreţilor un joc viu, dinamic, pregătind atent surpriză după surpriză. Un merit evident îi revine lui Meleg şi în alcătuirea unei distribuţii foarte bune: cu un chip veşnic mirat, Găgăuţă al lui Kovács Levente jr. (*Pontagnac*) are farmec, actorul găsind gesturi şi o mimică complet diferite pentru fiecare dintre femeile pe care vrea să le cucerească şi reuşind să piardă, în final, fără să pară chiar un prostănac, ci mai curând un ghinionist perpetuu.

Toţi actorii au fost buni şi au jucat cu vizibilă plăcere. Medgyesfalvy Sandor (*Vatelin*, un craidon rafinat), Firtos Edit (*Lucienne*, o cochetă care ştie ce vrea), Kovács Eniko (*Doamna Pontagnac*, o soţie fidelă de voie, de nevoie), Gajai Agnes (*Armandine*, o frumoasă care se vinde scump), Fodor Reka (*Maggie*, o englezoaică insistentă şi ultraiubăreaţă), Kiss Csaba (*Redillon*, tipul sportiv, bine făcut, după care se dau în vânt femeile), Szotyori Jozsef (*Jean*, un soţ credul şi păgubos), etc. etc.

Îi secundează cu profesionalism, în roluri mai mici, dar bine creionate, Toth Tunde (*Clara*, o slujnicuţă cu vino-încoa), Acs Tibor (*Gerome*, un unchi enervant şi insistent), Szotyori Jozsef (*Jean*, un valet foarte bine prins şi jucat cu aplomb), Herman Ferenc, Pall Hunor, Csepei Robert şi, în fine, dar cu observaţia că stau în fruntea distribuţiei, doi actori eminenţi ai trupei orădene: în două roluri de mică întindere, Csiky Ibolya şi Dobos Imre(*soţii Pinchard*) au alcătuit un cuplu de zile mari, de un haz irezistibil. Profesionistă desăvârşită, o actriţă ca Csiky (o fostă frumoasă june a trupei orădene, nu s-a sfiit să creeze, la vârsta deplinei maturităţi şi având la activ numeroase roluri dar şi destule distincţii importante, un personaj simpatic, caraghios, începând cu vestimentaţia şi terminând cu mersul şleampăt şi surzenia care ducea mereu la confuzii hazoase. Alături de ea, Dobos Imre – gândindu-şi meticulos fiecare apariţie – compune chipul unui soţ decrepit dar cu pretenţii... şi cu ochii după tinerele...

M-am bucurat totuşi că, deşi s-ar fi putut ici-colo folosi de recuzită consumabilă, regizorul a refuzat orice artificiu care ar fi putut eventual să-i ajute pe actori, lăsându-i să joace, să se joace şi să se desfăşoare în voie, fiecare punându-şi excelent în valoare atât trupul, cât şi inteligenţa şi umorul personal. Când am pomenit de recuzita consumabilă, m-am gândit, în primul rând, la băuturile de tot felul, care ar fi putut invada scena, fiindcă, nu-i aşa, nu în altă parte decât în Montmartre, într-o cafenea, încă de pe vremea lui Labiche şi Feydeau, un artist hâtru a scris pe un perete: „Alcoolul ucide încet", iar altul a adăugat dedesubt: „Nu-i nimic, noi nu ne grăbim"...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa SZIGLIGETI – Găgăuţă (A hulyeje)**, farsă de Georges Feydeau. Traducerea: Hamvai Kornel. Regia şi scenografia: Meleg Vilmos. Costume: Kelemen Kata. Asistent scenografie: Torkos Istvan. Asistent regie: Toth Tunde. Mişcare scenică: Dimeny Levente. Cu: Furtos Edit, Kovács Levente jr., Medgyesfalvy Sandor, Szotyori Jozsef, Kiss Csaba, Kovács Eniko, Fodor Reka, Herman Ferenc, Gajai Agnes, Dobos Imre, Csiky Ibolya, Acs Tibor, Pall Hunor, Toth Tunde, Csepei Robert. Data premierei: 17 octombrie 2007.**

Mircea GHIȚULESCU

Un terțet solidar

Prezentat, parcă, pe ascuns, în aşa-numita Sala 99 a Teatrului Național din Bucureşti, spectacolul ***Cu uşile închise*** după piesa lui Jean-Paul Sartre (*Huis clos*) te surprinde prin rafinamentul dezbaterii de idei obținut în condiții de sărăcie lucie. O sărăcie ce s-ar putea numi cu o expresie nobilă „economie de mijloace". Sau, poate, chiar este vorba de o economie de mijloace dusă la ultima consecință care se numeşte sărăcie lucie. Deşi Sartre indică un interior opulent, „un salon în stil Napoleon al III-lea, cu o statuetă de bronz pe şemineu" Mircea Anca, directorul de scenă preferă un spațiu gol, circular în care sunt incluşi şi spectatorii. *Huis clos* este prima piesă europeană în care acțiunea se petrece pe lumea cealaltă. Este momentul când morții au început să vorbească în literatura europeană, această situare a dialogului prezentând avantajul unor importante deschideri filosofice (viața deja trăită şi concluziile asupra ei, perspectiva eternității care modifică contururile raționamentelor, etc.) Aşadar şi spectatorii lui Mircea Anca (nu cine ştie câți) sunt închişi laolaltă cu morții între foliile de plastic ce marchează spațiul de la Sala 99. Sartre/Mircea Anca ne arată un infern din care lipsesc cazanele cu smoală clocotită, catranul, flăcările şi celelalte, pentru că „infernul sunt ceilalți". Este propoziția-cheie a acestui manifest dialogat al filosofiei existențialiste pentru că, asemenea lui Blaga, teatrul lui Sartre este o ilustrare a filosofiei sale. Trei personaje – un bărbat, Joseph Garcin, ziarist pacifist şi om de litere, şi două femei, Inès şi Estelle, prima, prostituată pe care (nu am înțeles de ce) regizorul o face lesbiană, cealaltă pruncucigaşă – nimeresc în aceeaşi bolgie a infernului, mobilată în stil Napoleon III (după J.-P. Sartre), nemobilată defel în viziunea regizorală. Un singur birou ciudat, cu ochiuri luminoase la suprafață prin care morții (mai bine zis *absenții,* cu un eufemism pe care îl lansează Inès) pot privi ca într-un ochean întors lumea pe care tocmai au părăsit-o. Pe birou – dosarele celor trei condamnați la veşnicie pe care le crezi foarte încărcate, dar sunt negre şi goale, pentru că s-au şters toate informațiile. Întrebarea obsedantă pentru cei trei locatari ai iadului este ce anume îi leagă pentru a fi împreună în aceeaşi încăpere fiind ştiută înlănțuirea logică necruțătoare în toate acțiunile divinității. Fiecare îşi deapănă povestea atroce a vieții ca să aflăm că fiecare dintre ei a fost infernul pentru celălalt. *„Eu sunt răutăcioasă* – spune Inès care devine purtătoarea de cuvânt a lui Sartre. *Asta înseamnă că am nevoie de suferința celorlalți ca să exist*". Se instaurează o acțiune de trei ori infernală, pentru că iadul în care se află este potențat cu iadul fiecăruia dintre ei. Inès o seduce pe Estelle care îl vrea pe Garcin şi face sex cu el spre disperarea îndrăgostitei Inès, etc. Există, însă, o armonie chiar dacă aceasta este infernală. O armonie estetică pe care o creează cei trei actori: Carmen Ionescu/Inès – promptă, autoritară, inteligentă, Iuliana Moise/*Estelle* – senzuală, mlădioasă şerpuind printre ispite şi, în fine Constantin Dinulescu/*Garcin* cu aerul său inocent, săritor, pasional. Pare un terțet foarte solidar care „cântă", nu rosteşte acest text fundamental al lui Jean-Paul Sartre.

Teatrul Național Bucureşti – Cu uşile închise **de Jean-Paul Sartre. Traducerea: Mihai Şora. Regia şi scenografia: Mircea Anca. Muzica: Mircea-Iulian Anca. Cu: Carmen Ionescu (*Inès Serrano*), Iuliana Moise (*Estelle*), Constantin Dinulescu (*Garcin*). Data premierei: 2 decembrie 2007.**

Liviu ORNEA

Infernul nu sunt ceilalți

E aproape un curaj să montezi, astăzi, Sartre. Pe de o parte, pentru că, la noi, toată lumea bună ştie că Sartre a fost... un prost. Pe de altă parte, pentru că piesele lui, ***Cu uşile închise*** în special, au un aer datat şi destul de tezist. Chiar şi aşa însă, datat, tezist, *Cu uşile închise* rămâne un text puternic şi ofertant pentru cine (mai) îndrăzneşte să se apropie de el. Şi nu e uşor să te apropii de el. Există montări de referință, există comentarii în număr incalculabil, „Infernul sînt ceilalți" e o replică arhiştiută, pare extrem de greu să mai poți aduce ceva nou. Mircea Anca încearcă şi cred că reuşeşte. Principala noutate a concepției sale este accentuarea – de nu chiar introducerea – unei dimensiuni spirituale a acestui text în care omul este văzut ca sumă a faptelor sale şi nimic altceva. Lucrul e evident în scena finală (care nu există în text): după ce fiecare a fost oglindă şi călău al celuilalt, după ce fiecare s-a mărturisit, atunci când ajung să fie conştienți că au ceva de ispăşit *împreună* şi că salvare individuală nu există (o spune explicit Garcin mai înainte), cei trei prizonieri asistă nemişcați la deschiderea uşii. Uşa se deschide, lumina (divină) o inundă, ei privesc către ea, fiecare cu altă expresie, dar nu se clintesc (foarte frumoasă e fotografia acestui moment în caietul-program). E o opțiune a cărei legitimitate poate fi discutată. Poate părea în răspăr cu ideile lui Sartre, dar nu e chiar aşa. Iar autorii caietului-program, foarte frumos şi bine gândit, au avut grijă să includă un comentariu al lui Sartre însuşi, din 1965, în care spunea:

Foto: Paul Preda

Constantin DINULESCU, Carmen IONESCU şi Iuliana MOISE

„*Oricare ar fi cercul infernal în care trăim, cred că suntem liberi să-l spargem. Şi dacă oamenii nu-l sparg, sunt încă şi mai liberi dacă rămân în el.*" Cred că aceasta este cheia de la care s-a construit spectacolul. Dacă Sartre vorbeşte mai mult despre libertatea alegerii, Mircea Anca vorbeşte despre mântuire în urma asumării păcatului.

Spaţiul foarte mic al Sălii 99 a Teatrului Naţional bucureştean supune actorii la expunere totală. Poate şi din această cauză a renunţat regizorul la interiorul Napoleon al III-lea prescris de Sartre: canapelele greoaie, măsuţele ar fi umplut prea mult locul şi ar fi deranjat actorii. Pe de altă parte, spaţiul gol, doar cu o masă neagră în centrul semicercului celor două rânduri de scaune înconjurate de perdele de plastic, accentuează exact dimensiunea spirituală despre care vorbeam – dar merge în contra ideii lui Sartre care voia ca textul său să vorbească despre oameni vii: la el, morţii sunt doar un simbol al blocajului într-o serie de obiceiuri şi în imaginea pe care ne-o conferă ceilalţi. Tot în această direcţie văd şi eliminarea primei scene din text (introducerea lui Garcin de către Băiat în infern) şi a personajului Băiatul. În viziunea lui Mircea Anca, mediatorul nu mai are niciun rol: e vorba de o înfruntare între oameni şi de o relaţie directă a lor cu transcendentul. Chiar dacă regizorul declară, în acelaşi caiet-program, că se mărgineşte să pună întrebări, că nu vrea să dea răspunsuri, mi se pare că tocmai un răspuns propune – şi e foarte bine aşa.

Cu deosebire izbutit în spectacolul lui Mircea Anca este jocul actorilor. De altfel, aşa cum e gândit acest spectacol, este unul de actori (şi nu e, probabil, întâmplător: regizorul însuşi e şi actor). Fiecare în parte realizează o performanţă: nu e deloc uşor să stai mai mult de o oră în scenă, la câţiva paşi de spectatori. Carmen Ionescu face o Inès dură, tăioasă, un pic masculină (căci e lesbiană), femeie hârşită care vrea să pară mai dură decât este, dar şi cu câteva clipe de duioşie (are, la un moment dat, lacrimi în ochi). Este mereu prezentă şi prezenţa ei se simte chiar şi pe replicile celorlalţi, are forţă. La fel de bună este Iuliana Moise. Joacă o păpuşică frivolă, narcisistă şi nimfomană, dulce-prostuţă, în aparenţă, dar care ştie foarte bine ce vrea. Personajul ei creează contrapunctul necesar. Cele două actriţe trec şi printr-o „scenă a sărutului" – nu ştiu dacă era chiar necesară; oricum, spre lauda lui, Mircea Anca, deşi a potenţat relaţia de homosexualitate mult peste indicaţiile lui Sartre, nu a introdus nimic vulgar sau inutil violent. Cred că ambele actriţe sunt prea rar distribuite în roluri de anvergură; Mircea Anca demonstrează că ele pot duce astfel de roluri. La fel de bun ca întotdeauna, Constantin Dinulescu, într-o formă de invidiat, joacă excelent, mai ales din voce şi priviri, impostorul, bărbatul laş şi crud (de ce şi-a chinuit soţia? „Pentru că era uşor") care se visează erou al cauzei, dar nu reuşeşte să fie decât un dezertor ce moare de frică în faţa plutonului de execuţie. Există o scenă în care mi s-a părut că Dinulescu ridică prea mult tonul, că nu-şi mai stăpâneşte vocea; bănuiesc că regizor şi actori au simţit nevoia unui punct culminant în acest text care curge prea linear; cred că se putea găsi şi altă soluţie. Mai trebuie observat şi că fiecare actor are momentul lui de schimbare, acela în care înţelege, devine conştient. Şi fiecare dintre cei trei marchează acest moment, transformarea e vizibilă. Remarcabile, de asemenea, echilibrul celor trei, unitatea de stil a interpretărilor, rostirea clară. Jocul lor şi decupajul inteligent al textului fac ca spectacolul să aibă ritm, să ţină spectatorul.

Scenografia, tot a lui Mircea Anca, se reduce, cum spuneam, la perdeaua de plastic care înconjoară spaţiul de joc şi la masa masivă, din lemn negru, folosită din plin: se stă pe ea, sub ea etc. Perdeaua (în interiorul căreia sunt şi spectatorii,

Carmen IONESCU, Iuliana MOISE şi Constantin DINULESCU

părtaşi la claustrare) permite lărgirea spaţiului de joc: unele scene, cea a seducţiei dintre Garcin şi Estelle, de exemplu, sunt jucate în spatele perdelei, actorii fiind văzuţi numai prin perdeaua luminată de un reflector. E frumos şi e legitim pentru amintiri astfel evocate, dar când e vorba de scene care se joacă „acum", nu ştiu dacă procedeul nu dinamitează tocmai premisa: cei trei nu trebuie să aibă intimitate, nu se pot ascunde unul de celălalt. Costumele sunt simple, dar precise şi caracterizează personajele: Estelle poartă o rochie neagră elegantă, care-i subliniază suplețea corpului, şi pantofi cu toc (doar la prima apariţie: va renunţa curând la ei), are un colier la gât, iar la încheieturi, pe post de brăţări, nişte bentiţe roşii rulate de mai multe ori: desfăcute, vor fi utilizate de ceilalţi drept ham sau ştreang. Inès e mai din topor, mai neglijentă: colanţi şi cămaşă lălâie. Garcin are un aer tineresc, se vrea viril (fusese un afemeiat): bluză portocalie închisă la doar unul–doi nasturi, mâneci suflecate, pantaloni sport.

Se poate, iată, construi un spectacol bun, curat aproape din nimic. Se poate face un spectacol frumos şi fără să schimbi complet sensurile unui text, fără să-l arunci cu totul în altă zonă, fără să înlocuieşti textul cu altceva. Se poate, dar e nevoie de o idee regizorală clară şi, mai ales, de actori foarte buni. Bine a făcut Naţionalul bucureştean că i-a deschis lui Mircea Anca Sala 99 (văzând spectacolul, îmi pare rău că nu are parte de o sală mai mare). E un pariu pe care cred că Mircea Anca şi actorii lui l-au câştigat.

Mircea GHIȚULESCU

Gloria care se sinucide

Regizoarea Chris Simion nu acceptă genul dramatic decât în cazuri-limită: *Scaunele*, de pildă, un foarte adecvat spectacol la textul lui Ionesco. O interesează cel mai ades romanele străine în dramatizare personală, motiv pentru care nu ne mai ia prin surprindere cu noul său spectacol – ***Şi caii se împuşcă, nu-i aşa?*** –, o adaptare după romanul cu acelaşi titlu de Horace Mc Coy, care nu poate trece cu vederea nici filmul din 1969 al lui Sidney Pollack cu Jane Fonda în rolul femeii superrezistente (Gloria). Filmul venea pe fondul sărăciei de după al Doilea Război Mondial, epocă în care au scris unii dintre cei mai credibili autori dramatici americani: Arthur Miller, Tennessee Williams, puțin mai târziu Edward Albee. Sărăcia era tragică, cel puțin asta înțelegeai văzând în filmul lui Pollack sute de cupluri năvălind la un maraton de dans pentru un premiu de 1500 de dolari care a devenit în versiunea bucureşteană 50.000 Euro. Nu credeam că subiectul lui Mc Coy poate fi atât de rezistent, dar Chris Simion (traducere, adaptare, dramatizare, regie, distribuție) a descoperit că priza la text nu s-a pierdut. Nu mai este vorba de sărăcia americană a anilor de după 1950, ci de nevoia de a fi învingător pe care o exprimă în final Antoaneta Cojocaru (*Gloria*) cu o încăpățânare simplă şi invulnerabilă. Ea nu o imită pe Jane Fonda, mai rău, se imită pe sine: este o fată de fiecare zi care vrea să răzbească în viață, impresionantă pentru cine crede că viața este o luptă în care numai învingătorul contează. În spațiul rectangular de la Lăptăria Enache (unde nu găseşti nici lapte, nici Enache!) regizoarea are un public constant (150–200 de postadolescenți) ce disprețuiesc confortul unui fotoliu academic din teatrul conservator pentru un loc pe salteaua care îți amorțeşte coatele. Dar e clar că spectacolul li se potriveşte: am văzut priviri în transă fascinate de tragedia acelor dansatori ai vieții în care se (şi ne) recunoşteam. Dar victoria este inutilă, provoacă greață şi dorință de moarte. Gloria îi va cere partenerului ei s-o împuşte, pentru că... şi caii răniți sunt ucişi ca să nu sufere. Pe această schemă ideatică, Maia Morgenstern, dispecerul concursului (*Maestrul de ceremonii*), conduce un spectacol de discotecă pe gustul tuturor care, spre spaima, tuturor duce la epuizare şi moarte. Forța şi energia actriței este mereu în contrast reflexiv cu alura sa romantică (ochii mari, nobletea palidă) pe care a transmis-o, prin ereditate, şi lui Tudor Aaron Istodor, interpretul lui *Robert*, ultimul partener al Gloriei. Romanul lui Mc Coy, filmul lui Pollack şi spectacolul de la Lăptăria Enache sunt tot atâtea revelații pe tema destul de frecventă a vieții ca luptă, maraton, concurs, alergare, etc. O revelație este totdeauna precedată de o inovație Aici inovația este că viața nu mai este o alergare oribilă ca aceea a soldatului de la Maraton care îşi dă ultima suflare pentru a anunța victoria lui Mithridate, ci una contaminată de plăcerea dansului. Un marş forțat al dansului fără sfârşit pe care îl câştigă, după sute de ore epuizante, perechea ce rămâne în picioare. Plăcerea dansului se transformă în suferință exact în aceeaşi manieră în care viața se transformă în durere. Personajele sunt savant selecționate. Perechea *Lillian* („cu burta la gură", interpretată cu „naturalețe" de Ioana de Hillerin) – *Jimmy* (soțul ei, pe care îl compune Mihai Marinescu) va stoarce oricând lacrimi de compasiune pentru, cum spunea Cioran, "inconvenientul de a te fi născut" şi, în plus, pentru al doilea *inconvenient,* acela de a naşte pe cineva. Tot ca în viață,

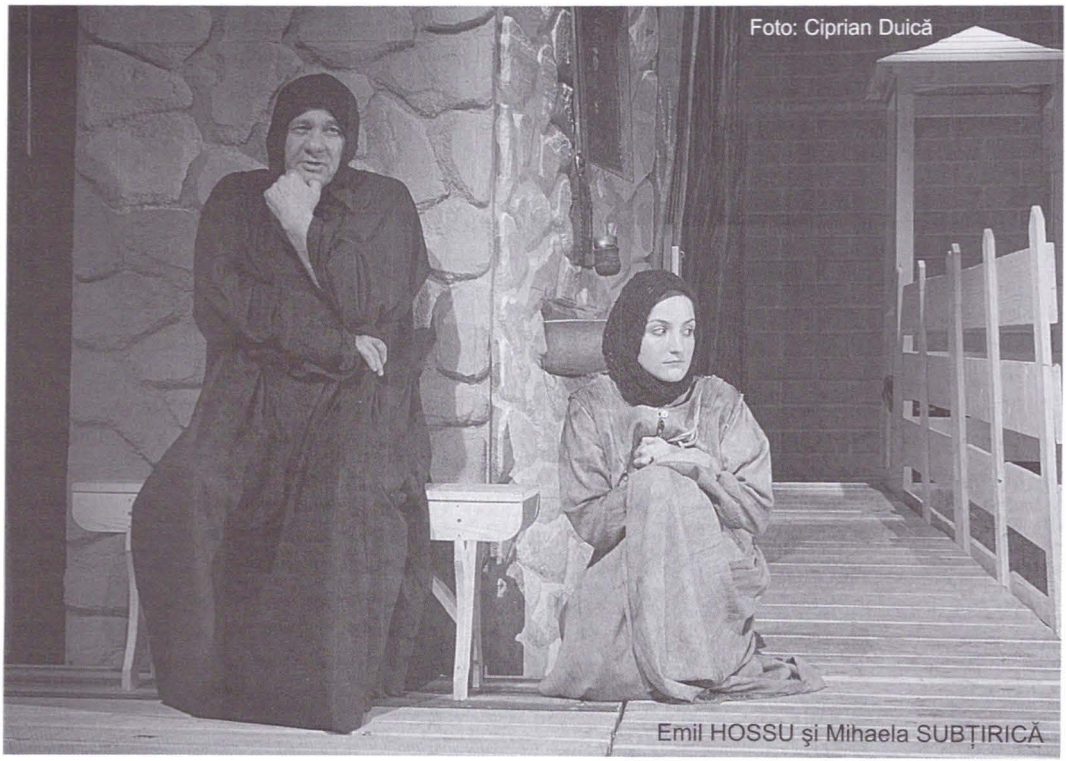
se schimbă şi perechile. Chris Simion spune, că perechile se schimbă la closet şi ştie ce spune, pentru că trădarea are un miros specific. Ce ne rămâne? Gloria care se sinucide? Nu e uşor de pus ceva în scenă la Lăptăria Enache pentru că *mise en scène* trebuie să fie, înainte de toate *mise en place.* Adina Mastalier nu semnează numai scenografia şi costumele, ci şi „aşezarea în pagină" a acestei înşelătoare plăceri care este lupta cu viaţa.

Compania de teatru D-AYA – Şi caii se împuşcă, nu-i aşa **de Horace Mc Coy. Adaptarea şi regia: Chris Simion. Scenografia: Adina Mastalier. Coregrafia: Carmen Coţofană. Distribuţia: Maia Morgenstern (*Maestrul de ceremonii*), Antoaneta Cojocaru (*Gloria*), Ela Ionescu (*Alice Le Blanc*), Ioana de Hillerin (*Lillian*), Carmen Lopăzan (*Sherry*), Tudor Aaron Istodor (*Robert*), Gabriel Fătu (*Larry*), Mihai Marinescu (*Jimmy*), Cuzin Toma (*Joe*). Premiera: 17 octombrie 2007.**

Antoaneta IORDACHE

Gorki ca proiect...

Din caietul-program şi, în egală măsură, din desfăşurarea reprezentaţiei se înţelege că ***Bătrânul*** este, în interiorul programului Teatrului Nottara, o încercare de întoarcere manifestă înspre modalităţi de expresie scenică pe care teatralitatea ultimilor ani le-ar fi trecut „la inventar", le-ar fi suspendat, ori chiar le-ar fi abandonat. N-aş controversa (aici) cu această presupunere. E o discuţie care înregistrează puncte de vedere greu de împăcat, nu de puţine ori neîndeajuns nuanţate. În anii din urmă, în tabloul vieţii noastre teatrale pot fi identificate baricade figurative constituite şi cărora le impulsionează periodic reactivitatea nu doar profesiuni de credinţă regizorale, ci şi articole critice, comentarii expres, accentuat partizane. (Punerea în balanţă a argumentelor disjuncte, poate, ar merita produsă, la un moment dat, nesimplificator, aplicat.) În ceea ce priveşte oportunitatea unui asemenea *Gorki-Proiect: intenţional – recuperator* în stagiunea unuia sau altuia dintre teatre, iarăşi nimic de contestat. Orientarea proiectului descrie o preocupare, nevoi, atitudini artistice, profesionale la fel de îndreptăţite cum sunt, cum rămân şi cele care reclamă *desprinderi* de modalităţile rulate decenii la rând. Dreptul la *întoarcere*, în genere în artă, nu doar pe terenul artei teatrale, ca să zic astfel, e recunoscut. Aceeaşi regulă se aplică (însă) şi inovaţiei, inclusiv celei privind mijloacele de expresie scenică. Din acest punct – ce configurează un principiu dintre cele mai evidente – încep problemele, şi de-o parte şi de alta a baricadei figurative. Fără îndoială, dramatica poveste gorkiană poate fi considerată o alegere potrivită premisei coordonatoarei proiectului: Catrinel Dumitrescu (care semnează şi adaptarea pentru reprezentaţie a textului). Textul conţine elementele pe care se poate construi în maniera şcolilor de teatru continuatoare ale metodei stanislavskiene: cu personaje şi relaţii puternic reliefate, contând pe valorizarea cuvântului, a replicilor, într-o decurgere ce urmăreşte logica însuşirilor constitutive ale eroilor şi, pas cu pas, ascendenţa dramei (etc.), pentru a da posibilitate actorilor să-şi ordoneze creaţia, în spectacol, selectând din ansamblul de mijloace pe cele ce conving prin *sensul trăirii interioare foarte viu* (ca să citez o precisă definiţie a lui Camil Petrescu). Adaptarea nu reuşeşte, din păcate, să concentreze suficient pe un vector portant



arborescența ofertei gorkiene şi avem, în scenă, un „drum cu ocoluri" (cu „opriri" ilustrative) ce distrag atenția de la drama de familie (provocată de apariția unui bătrân dornic de revanşă asupra fostului său vremelnic tovarăş de ocnă). De fapt, vreau să spun că nici nu e limpede încotro doreşte în principal scenarizarea să ne poarte; senzația e de împrăştiere a obiectivelor de atins, mai ales în prima parte a montării. Viața lumească şi duhovnicia sunt teme contrapuse în text, pe care adaptarea nici nu trebuia, nici n-avea cum să le evite; asistăm însă la scene ce dilată ecuația aceasta, neprofitabil, datorită formelor de creionare: ori cu linie excesiv explicativă, ori pur şi simplu nelucrate cu înțelegerea a ceea ce fac, de către interpreți. O bună porțiune din începutul spectacolului, un grup substanțial numeric de tineri interpreți (mujici, în context) îşi cheltuie vioiciunea în acțiuni pripite, ce se vor creatoare de atmosferă (... se cunosc, leagă idile, cântă, fură şi joacă de sărăcie, se-nchină la icoană..., din nefericire într-o mişcare dezorganizată); mimate grăbit, rostite „sub" o perdea de zgomot general, momentele nu au efectul scontat. Grupul reapare, din când în când, în scenă, simplist-decorativ. Traversând la dese intervale un decor marcant butaforic, muzica însoțeşte întreaga reprezentație. Pe versuri gorkiene (şi nu numai), grupul laborios şi *Kleşciov* (I.Marinescu Țurlă) cântă despre Rusia, despre viața pe pământ, viața de apoi, iubiri şi duşmănii – un corpus de subiecte, nelinişti, trăiri omeneşti a căror rimă se regăseşte, desigur, în replici. Uneori, intervenția muzicală se armonizează cu acțiunile din scenă, alteori nu prea (câteva „exerciții de ansamblu" distonează la propriu). Şi trebuie adăugat că între „cor" şi „cântărețul rătăcitor" există o diferență – lesne sesizabilă – de gen muzical-interpretativ. Suntem, deci, în situația de a constata lipsa de claritate, şi în

limitele acestui compartiment, menit în teorie să „coloreze" cu „specific" terenul dramei. În reprezentația de premieră, practic povestea din scenă s-a declanşat abia la intrarea în scenă a *Zaharovnei* (Anca Bejenaru), actriță ce portretizează concentrat, de altfel constant, în toată desfăşurarea rolului ei, şi al cărei personaj (Doica) cert din punct de vedere artistic, compus atent, „strâns interior", modulat, reuşeşte „să spună" (în pofida nu prea extinselor replici), să transmită despre tensiunile de mediu (înconjurător şi familial) mult mai multe decât altele, bine servite de text, dar în cele din urmă încurcate în verbozitate, prezențe. Cum, de pildă unul dintre polii dramei, *Mastakov* (Gabriel Răuță). Ca şi Mastakov, o serie dintre eroi (principali, secundari) sunt conduşi în a releva intensitatea dramatică prin încrâncenare expozitivă; se strigă pentru a convinge spectatorul de adâncimea trăirilor, spectacolul stând sub semnul unei „gesticulații" verbale de o bruschețe care duce la rezultate contrare celui căutat. Titularul, important pol dramatic îi revine actorului Emil Hossu (*Bătrânul*). Adus în scenă „deconspirat" (datorită modului de abordare a primelor replici, cu duritate „de ocnaş"), personajul ce determină literalmente dezmembrarea vieții familiale şi a perspectivelor lui Ivan Vasilievici Mastakov „reia" (după câteva momente, probabil în consecința experienței de scenă a actorului) „cărarea „ avantajoasă a rolului – şi izbuteşte să recompună umbrele inițiale ale figurii din textul gorkian (adumbriri consubstanțiale întâmplărilor ce, nu-i aşa?, se urmează, cresc în decurgere, de la clipa apariției enigmatice spre o finalitatea neîndurătoare) –, dându-şi, astfel, posibilitatea să şi evolueze, să „urce" interpretativ o scară de stări. În confruntările *Bătrânul–Mastakov* dinspre final, efectele accentelor exagerate în monolog ale partenerului de distribuție sunt contrapunctate (şi „salvate" întrucâtva) de exactitatea scenică a lui Emil Hossu. *Marina* (Mihaela Subțirică), însoțitoarea de drum şi de demers a ocnaşului vârstnic, joacă şi ea pe o coardă împăstată de ilustrativism un timp (gârboviri, mătănii, supunerea față de moşul diabolic gorkian), pentru ca în partea secundă a poveştii – şi a spectacolului – să reuşească să dea la iveală, debarasată de tuşele anterioare, deloc inspirate (realist-grosiere, generic), cu mijloace limpezi, o a doua „față" a personajului şi, în plus, adevăratele-i valențe expresive. *Ana* (Cristina Păun – mai ales împreună, în replică şi relație cu Anca Bejenaru), *Tatiana* (*Raluca Gheorghiu), Haritonov* (Constantin Cotimanis – parte din rol, ca şi aproape toată distribuția), Pavel *(Bogdan Coşartea)* şi *Iakov* (Ionuț Anghel), mai apoi *Stepanîci* (Cătălin Panaite) şi *Sofia Markovna* (Teodora Stanciu) se rețin, ca prestație profesională, în câteva scene, într-o montare care, vrând să pună (...în sfârşit) în valoare calitățile autentice („uitate") ale trupei, mai degrabă le estompează. Oricum, în mod cert, nu le *redescoperă,* nu le face să strălucească. Între proiectul promovat de Teatrul Nottara acum şi Gorki există, cum am mai observat, compatibilitate. Restul (*cel mare* !...) se conține sau nu, se demonstrează – eventual – în spectacol, între arlechini. De data aceasta, „Gorki-Proiect" (cu toate cele ce-ar putea să însemne) rămâne o idee numai bună de reportat...

Teatrul „Nottara" – Batrânul **de Maxim Gorki. Traducerea: Emma Beniuc; Adaptarea textului şi coordonarea proiectului: Catrinel Dumitrescu. Decorurile: Constantin Cotimanis. Costumele: Mihaela Petre. Muzica: I.Marinescu Țurlă. Cu: Emil Hossu (*Bătrânul*), Constantin Cotimanis (*Haritonov*), Gabriel Răuță (*Mastakov Ivan Vasilievici*), Anca Bejenaru (*Zaharovna*), Raluca Gheorghiu (*Tatiana*), Mihaela Subțirică (*Marina*), Teodora Stanciu (*Sofia Markovna*), Cătălin Panaite (*Stepanîci*), Bogdan Coşartea (*Pavel*), Ionuț Anghel (*Iacov*), I. Marinescu Țurlă (*Kleşciov*), Cristina Păun (*Ana*), Raluca Jugănaru (*Marka*), Oana Bărbuceanu (*Paraska*), Veronica Lazarovici (*Akulina*), Cătălin Coman (*Evsei*), George Ivu (*Buh*). Data premierei: 28 noiembrie 2007.**

Adrian MIHALACHE

Brâncuşi la braţ cu Frida Kahlo

Nu există mărturii că Frida Kahlo şi Brâncuşi s-ar fi întâlnit sau măcar că ar fi avut cunoştinţă unul de celălalt. Dacă aşa ceva s-ar fi întâmplat, nu mă îndoiesc că Frida i-ar fi făcut avansuri, pe care Brâncuşi le-ar fi declinat. Prea prins de propria lui creaţie, nu cred că-i ardea să se încurce cu o creatoare. Cert este că eventualul lor dialog artistic ar fi putut da roade interesante. Brâncuşi inventa forme esenţiale, pornind de la alfabetul arhetipal, Kahlo se cufunda în propriul ei suflet bântuit, dând expresie obsesiei.

„Întâlnirea" dintre cei doi a avut loc oarecum prin cele două spectacole de teatru-dans ale Teatrului Tony Bulandra din Târgovişte: ***Frida. Impresii*** şi ***Brâncuşi. Sărutul***, primul în regia lui McRanin, al doilea în cea a lui Horaţiu Mihaiu. Alăturarea acestor spectacole stimulează reflecţii interesante.

McRanin şi-a asumat un risc considerabil punând în scenă viaţa Fridei Kahlo. Filmul cu Salma Hayek în rolul principal a fost foarte reuşit, iar partea lui muzical-coregrafică era consistentă şi de calitate. Problema regizorului era să nu repete soluţiile de acolo, fără însă a forţa nota, evitând cu tot dinadinsul orice apropiere între spectacol şi film. McRanin a riscat şi a câştigat. Spectacolul său este inteligent, antrenant şi original.

Desigur, nu se putea ca scenele (numerele) să nu se succeadă conform etapelor vieţii acestei femei spectaculoase. Mc Ranin urmează firul epic, dar nu povesteşte, ci comentează, reuşind să ne dea, fără vorbe, o cale de pătrundere în sufletul şi universul Fridei Kahlo, această mare artistă, care era şi o femeie de calibru neobişnuit. Formula teatru-dans, realizată cu actori, şi nu cu dansatori profesionişti, se dovedeşte viabilă şi interesantă. Corpul dansatorului, datorită exerciţiilor sistematice, se abstractizează, devine un instrument utilizat cu măiestrie şi detaşare. Actorul angrenat într-un demers coregrafic trebuie, desigur, să-şi antreneze, şi el, corpul, dar rămâne oarecum mai „uman": el aproximează, nu execută la perfecţie, îşi permite unele licenţe, nu are obsesia exactităţii. Pe dansator îl admiri, cu actorul care dansează com-pătimeşti. Nu vreau să spun nicidecum că interpretarea corporală a actorilor de la Târgovişte ar suferi prin comparaţie cu cea a unor dansatori de profesie, doar că ei păstrează mai mult din căldura personajelor şi le accentuează acestora dimensiunea psihologică.

Buna ordonare a momentelor, cu grijă pentru contraste, păstrează ritmul la nivelul spectacolului în ansamblu. Lupta cu boala, consecinţă a accidentului, experimente erotice îndrăznеţe, eşecul maternităţii, confruntarea cu materia din care rezultă forma, toate acestea sunt redate convingător, printr-o mişcare expresivă. Coregrafia lui Hugo Wolff este originală, cu propuneri îndrăznеţe, rareori întâlnite. Introducerea personajului-clovn – interpretat admirabil, cu bun simţ-teatral, de Yain Napier de la Circul din Besançon – este o idee regizorală excelentă, deoarece, astfel, ludicul artistic se combină cu tristeţea fundamentală a creatorului într-o expresie vizuală spectaculoasă. Am admirat soluţia dată episodului din spital, am apreciat modul în care eroina intră în relaţie cu obiectele – patul, căruciorul de invalidă, rama tabloului. Cam convenţională este scena de la bar, în care-l cunoaşte pe Diego Rivera: tangouri cum am mai văzut atâtea. În schimb, o reuşită remarcabilă este episodul relaţiei cu Troţki. În locul unei abordări eroico-melodramatice, regizorul

preferă parodia, arătând derizoriul care minează inflamarea temporară a Fridei. Mara Opriş face, în rolul titular, un tur de forţă pentru care nu avem destule laude. Ea este excelent secundată de colegele Raluca Babtan, Maria Nicola şi regret că nu pot cita toată distribuţia. Contrastul dintre fizicul protagonistei şi cel al partenerei sale principale este foarte bine speculat, astfel încât expresivitatea este sporită. Băieţii, la rândul lor, sunt convingători, mai ales în ipostazele de jucării erotice ale Fridei. Din păcate, programul de sală face dificilă asocierea dintre nume şi rol. Spectacolul este un exemplu de teatru-dans, la care virtuozitatea nu funcţionează în gol, ci susţine expresia dramatică.

Deşi tot teatru-dans, realizat parţial cu aceiaşi actori, *Brâncuşi. Sărutul* al lui Horaţiu Mihaiu este foarte diferit. Regizorul este binecunoscut pentru gustul său artistic rafinat în arta plastică şi muzică deopotrivă. Ne amintim cu plăcere de spectacolele sale, inspirate de creaţiile lui Mondrian şi Picasso. Erau, totuşi, doar nişte tablouri vivante, spectaculoase, sofisticate, dar cam fără nerv. Aici, ambiţia lui Horaţiu Mihaiu este mult mai mare. Nu se pune problema să vedem pe scenă instalaţii brâncuşiene „însufleţite". Spectacolul este drama procesului de creaţie a unei forme noi. *Sărutul* este o piatră de hotar în opera lui Brâncuşi, este lucrarea în care se desparte definitiv de senzualitatea sculpturii „impresioniste", cum era practicată la vremea aceea, cu virtuozitate, de către Rodin. Tensiunea dramatică vine din tatonările succesive, revenirile, zbaterile în căutarea surselor de inspiraţie. Metaforele scenice care întruchipează tentativele lui Brâncuşi sunt puternice, expresive, dar cam limitate. Apar personaje-cuburi, ca forme esenţiale, fantasme egiptene cutreieră insistent scena. Se aduc obiecte care sugerează formele anterioare *Sărutului*: *Muza* şi *Prometeu*. Varianta senzual-rodiniană, ca element de referinţă, de refuzat, este splendid redată. Problema este că, în afara influenţelor folclorice (bine evidenţiate în cărţile lui Ion Pogorilovschi) şi a celor egiptene, rolul esenţial în „spargerea de nivel" operată de Brâncuşi l-au avut arta neagră şi mistica tibetană (Milarepa). Or, acestea nu apar deloc în înscenarea lui Horaţiu Mihaiu. Revelaţia formei noi a *Sărutului*, prin apoteoza pâinilor îngemănate, este o idee originală, bună, cu impact teatral, dar insuficientă. Pe de altă parte, spre deosebire de frenetica *Frida*, Brâncuşi apare aici, deşi încă tânăr, ca un moşneguţ blajin, scos din cărţile de poveşti populare. A experimentat, şi el, la vremea aceea, şi erotismul, şi multe altele. Modigliani îi era doar partener de atelier şi ştia să organizeze acolo „evenimente". Spectacolul, în ciuda calităţilor sale, ne prezintă un Brâncuşi înţelept şi împlinit, cu toate că încearcă să arate tocmai modul cum a reuşit artistul să ajungă astfel. De aici şi ritmul cu sincope şi repetări, mai puţin controlat decât în *Frida*.

Turneul Teatrului „Tony Bulandra" din Târgovişte a fost un eveniment care arată potenţialul extraordinar al unei trupe care practică, fără complexe, o artă de nivel european. Un serviciu de transport Bucureşti–Tîrgovişte şi retur va fi curând necesar pentru a satisface interesul publicului avizat.

Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte – Frida. Impresii. **Regia şi scenografia: McRanin. Coregrafia: Hugo Wolff. Cu: Mara Opriş, Raluca Babtan, Maria Nicola, Ana Maria Oglindă, Rodica Ursu, Irina Melnic, Delia Lazăr, Hugo Wolff, Corneliu Jipa, Sebastian Bălăşoiu, Iulian Ursu, Cătălin Mareş, George Bonceag, Yain Napier.**

Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte – Brâncuşi. Sărutul. **Regia şi scenografia: Horaţiu Mihaiu. Coregrafia: Hugo Wolff. Muzica: Virgil Mihaiu. Cu: Corneliu Jipa, Ana Maria Oglindă, Maria Nicola, Mihaela Mihai, Liviu Cheloiu, Vitalie Ursu, Cătălin Mareş, Raluca Babtan, Iulian Ursu.**

Crenguța MANEA

„...iubirea-încearcă toate..." sau Un teatru tânăr, cu aspirații mari

De cinci ani, de când a fost înființat și susținut de entuziasmul directorului fondator Mc Ranin, Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște se străduie să-și câștige locul și identitatea în spațiul teatral românesc. Crearea unei trupe performante – în absența căreia o companie teatrală nu se legitimează artistic – nu se poate realiza fără întâlnirile cu regizori care să o modeleze. De aceea, prezența lui Mihai Măniuțiu – care a lucrat în acest teatru șase spectacole – a fost una deosebit de importantă; de altfel, *Bacantele*, montat de Măniuțiu în urmă cu câteva stagiuni, a fost văzut și a avut parte de opinii favorabile la câteva festivaluri internaționale din Sud-Estul Europei.

În contextul dialogului profesional și al conlucrărilor pe care le generează orice festival, a apărut, probabil, și proiectul montării textului shakespearian *Romeo și Julieta* la Teatrul „Tony Bulandra" de către regizorul turc Kemal Başar – aflat la a doua sa colaborare cu un teatru din România, după spectacolul *Copilul din spatele ochilor* la Teatrul din Reșița, o monodramă care se sprijinea scenic mai mult pe exercițiul actoricesc făcut de Mălina Petre.

Într-un cadru scenografic delimitat lateral de două panouri mari albe, din material elastic, *Romeo și Julieta* începe cu una dintre obișnuitele confruntări ale familiilor rivale Capulet și Montague, un moment excesiv coregrafiat și prelungit. Apariția lui Romeo rostind replica "A fost o luptă aici?" după conflictul menționat, pe scena acum goală și nepurtând nicio urmă a violențelor, măcar nedumerește. De altfel, mai există inadvertențe ale textului cu acțiunea scenică, sau expresii într-o românească oarecum argotic-contemporană, expresii grefate pe o traducere devenită învechită; or, intenția realizatorilor pare a fi aceea a unei transpuneri scenice – numită de ei ***Romeo & Julieta***, și am citat titlul spectacolului – mai apropiată de un limbaj teatral actual, iar atunci diferența dintre limba rostită de către actori și imaginile scenice prezentate, deranjează. Mult! De altfel, autorul traducerii și al adaptării nu e menționat pe niciunul dintre materialele promoționale ale spectacolului. Ceea ce este o neglijență care ar trebui remediată urgent! Scena balului din casa Capulet și scena balconului sunt două praguri importante în dramaturgia piesei. În spectacol, momentul balului desenează întâlnirea lui Romeo cu Julieta pe ritmul unui tango – destul de convențional exprimată pasiunea celor doi! – în timp ce restul trupei înscenează o noapte de bal ajunsă la orgie. Acest fragment de spectacol ajunge de o teatralitate grosolană, la prima mână, prin tratarea naturalistă a antitezei dintre debutul pasiunii protagoniștilor și erotismul decalibrat al celorlalți. În costume albe, cu detalii și accesorii care uneori încarcă inutil, personajele se mișcă, se contorsionează, se agită doar.

Pe de altă parte, puține sunt caracterizate sau comentate prin costum, ele putând fi chiar confundate – Mercuțio, Benvolio. Mai personalizat este costumul Doicii, al Julietei, al Părintelui Lorenzo (era și cel mai simplu de realizat).

Atât de așteptată, pentru orice spectator venit la *Romeo și Julieta*, scena balconului se consumă aproape plat, cu toate eforturile Laurei Vasiliu de a fi credibilă și ale lui Marius Manole de a realiza o prezență scenică tridimensională; ca și noaptea de dragoste dintre cei doi eroi, momentul e lipsit de tensiunea comunicării și de fragilitatea unei relații de dragoste care începe. Cel puțin acestea par a fi intențiile

regizorale, în spiritul textului. Cu atât mai nejustificată este soluția de joc, ce implică și decorul, a momentului din spectacol care-i are în scenă pe Romeo – Mercuțio – Benvolio; devine licențios, grosolan și la marginea pornografiei, jocul cu sânii uriași rezultați din dilatarea pânzei decorului.

Finalul spectacolului, sinuciderea, are drept rezolvare o simetrie rigidă a morții eroilor, coregrafiată abuziv, la fel ca și începutul spectacolului. Brusc, regizorul pare a înțelege că spectrul, tema morții, e peste tot în această piesă shakespeariană și că urmele ei nu apar în spectacol; vrea să recupereze, dar poate în alt spectacol, pentru că structura acestei montări nu o mai permite. Aspirațiile au fost înalte, împlinirile puține...

Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște – Romeo & Julieta **de William Shakespeare. Regia: Kemal Başar. Decoruri: Murat Gulmez. Costume: McRanin. Coregrafie: Hugo Wolff. Light design: Seyhun Ayas. Muzica: Atilla Can. Cu: Marius Manole (Romeo), Laura Vasiliu (Julieta), Rodica Mandache (Doica), Corneliu Jipa (Părintele Lorenzo), Liviu Cheloiu (Contele Capulet), Rodica Bistriceanu Ursu (Lady Capulet), Sebastian Bălăşoiu (Benvolio), Iulian Ursu (Mercuțio), Vitalie Ursu (Tybalt), Radu Câmpean (Paris), Adrian Anghel (Ducele), Cătălin Mareş (Contele Montague), Irina Melnic (Lady Montague), George Bonceag (Servitorul), George Buica (Părintele Ioan), Ioana Grigoriu, Delia Lazăr, Miruna Vâju, Iulia Brezeanu, Daniela Mihai, Ovidiu Văduva, Marius Petrescu, Ramona Bădulescu (Curteni). Data premierei: 7 octombrie 2007.**

Ion JURCA ROVINA

Un Faust-păpușă

Se pot trece granițele între montările teatrelor pentru copii și cele ale teatrelor pentru cei mari? Mai cu seamă la teatrele care se referă la două categorii de vârstă – copii și tineri – păpușa apare pe scenă alături de actor. Copilul e „bruscat" să vadă cine manevrează și dă viață păpușii trase de sfoară, în timp ce tânărului i se oferă o prelungire a copilăriei. Cred că e un joc inițiatic, menit să nu ucidă inocența și naivitatea, în percepție, ci să le transceandă spre iluzia convenției teatrale. Ludicul e cel care potențează dubla configurare a personajelor pe scenă. Iar dacă privim din această perspectivă, nu ne mai surprinde că un teatru cu asemenea vocație cultivată, cum e Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin" din Timișoara, aduce pe scenă un Faust pe care să-l guste și copiii (școlarii) și adolescenții sau tinerii, iar adulții să-l agreeze cu hazul de rigoare. Adică, celebrele personaje pot fi adecvate așa-zisei scene mici pe înțelesul și deliciul vârstelor.

„Merlin" a mai avut, la o primă tentativă, un experiment cu *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, urmat de câteva reușite dramatizări după alte texte. Acum, însă, premiera cu titlul ***Jocul de păpuși al doctorului Faust***, urmat de precizarea: *după Marlowe și o mână de legende germane, în viziunea lui Victor Cârcu*, ne pune, pe noi, adulții, în fața unei evidențe. Celebrul Faust poate deveni și păpușă. Aunci când el, mai înainte de poemul dramatic *Faust* al lui Goethe, respiră aerul legendei și traseul mai teatral al pactului cu Mefisto din piesa lui Christopher Marlowe, *Tragica istorie a doctorului Faust*. Păpușă în mâinile Diavolului ajunge Faust, omul și filosoful, bântuit de îndoială, după încheierea târgului cu vânzarea sufletului în schimbul depășirii limitei (măsurii) cunoașterii. Mai puțină cunoaștere, aici, și mai multă „logodire" cu viața a lui Faust, în ipostaze de Don Juan, la nunta ducelui de Parma, în idilă cu ducesa, sau la întâlnirea erotism... păpușăresc, cu Elena din Troia.

Spectacolul lui Victor Cârcu propune un Faust trecând pragul de la simbolul cărții la semnele magiei, cu glas grav şi apariție în scenă într-o configurare abulică sugerată de Călin Ionescu. Apoi, un Faust dedublat şi mai ales comic, păpuşă, intercalat în dialog cu glasul unui Mefisto care apare cu chipul ascuns într-un cub negru purtat pe umeri. Iar cubul devine una dintre micile scene (cu o fereastră unde apar păpuşile) pe care îşi joacă Diavolul personajul. Acest Faust „manipulat" dialoghează cu Mefisto prin imagine păpuşărească, – tras la propriu şi la figurat de (pe) sfoară. Interpretarea ambelor personaje, bine „orchestrată" prin inflexiunile parodice ale vocii, este susținută cu vădit efort de către Horia Dan Ionescu.

Prins într-o viziune caricaturală, Faust, ca personaj, are până la urmă un efect moralizator, ispăşindu-şi pedeapsa, la expirarea termenului, în ghearele mefistofelice. O vădită demitizare a personajului. Explicația regizorului Victor Cârcu mi se pare concludentă: „M-am gândit la o oglindă socială a alegerii, a corupției, a pactului cu Diavolul, şi am construit scenic povestea lui Faust aşa cum începe ea – în lumea bâlciului – mult înainte de Marlowe şi Goethe, într-un spectacol mixt din care nu lipseşte divertismentul".

Celelalte personaje, cu întruchipări reale sau voci de păpuşi, – date de Laurențiu Pleşa, Maria Gornic, Gina Macovei, – sunt supuse aceleiaşi „manipulări" a poftei diabolice spre exces şi confuzie. Adică, un bâlci mefistofelic, parafat de o pecete faustică, vrea să ne sugereze, într-un anumit registru, regizorul, în nota ludică a spectacolului său. Pactul compromisului, – trebuie să învețe şi copiii, râzând, – nu are final de basm, ci unul în care dracul nu iartă. În viziune „copilărească", Faust-păpuşă este un personaj care cade într-o asemenea cursă. Cam aceasta ar fi o comică aducere a lui Faust dinspre scena mare spre scena mică.

Teatrul pentru Copii şi Tineri „Merlin" Timişoara – Jocul de păpuşi al doctorului Faust, **după Marlowe şi o mână de legende germane, în viziunea lui Victor Cârcu. Regia: Victor Cârcu. Scenografia: Victor Cârcu şi Rareş Moldovan. Muzica: Vasile Dolga. Cu: Călin Ionescu, Horia Dan Ionescu, Laurențiu Pleşa, Maria Gornic, Gina Macovei. Premiera: 25 noiembrie, 2007.**

Andreea DUMITRU

Va urma... în Rahova-Uranus

Sunt câteva stagiuni bune de când se vorbeşte despre „dramaturgia cotidianului" şi despre proiectele inspirate de acest concept. **Ofensiva generozităţii**, „organizaţie neguvernamentală de artă comunitară şi implicare socială", poate figura printre cele mai temerare dintre ele. Este, poate, pentru prima dată la noi când practica teatrală se delimitează complet de instituţia producătoare sau gazdă (fie ea bugetară sau privată)*, lansându-se pe calea experimentului, într-un proces îndelungat de documentare şi creaţie, la capătul căruia nu se află acel public (mai mult sau mai puţin avizat) în măsură să valideze sau nu calitatea produsului cultural, ci un destinatar privilegiat, în acelaşi timp, subiect al cercetării, sursă de inspiraţie şi actor/coparticipant.

Pentru cei şapte iniţiatori – Bogdan Georgescu, Vera Ion, Maria Drăghici, David Schwartz, Miruna Dinu, Ioana Păun şi Irina Gâdiuţă – *Ofensiva generozităţii* este, înainte de toate, un nou angajament artistic asumat de tangaProject, grupul format de câţiva studenţi-regizori în 2005, în cadrul UNATC, după modelul şi în succesiunea dramAcum.

Potrivit declaraţiilor de intenţie, O2G „introduce în România conceptul de artă comunitară", urmărind „transformarea oamenilor dintr-o comunitate în participanţi activi la toate nivelurile procesului creativ". La prima vedere, pretenţia lor de pionierat pare nejustificată. „Realitatea ca sursă" este unul dintre primele sloganuri care au dat identitate grupului dramAcum, slogan concretizat, de altfel, în două acţiuni devenite spectacole-lectură pe scena Teatrului ACT, în acelaşi an 2005: experimentul „Glina" şi experimentul „Gamblerii".

Strada, ca sursă directă a limbajului dramaturgic şi scenic promovat de generaţia lor, *mediile* (preponderent, dar nu exclusiv) *urbane* sau, mai bine zis, diversele comunităţi explorate cu mijloacele teatrului documentar, au fost prezentate ulterior ca temă a unui alt proiect dramAcum („Bucureşti, oraşele mele", anunţat în primăvara lui 2007 şi aflat, probabil, la ora actuală, în desfăşurare), dar şi ca pilon al activităţilor derulate de Asociaţia pentru educaţie creativă PERSONA la Teatrul Desant ori de Tabăra de Dramaturgie a cotidianului, iniţiată şi organizată de Asociaţia ArtReSearch din Cluj.

La originea tuturor acestor demersuri s-a aflat dorinţa tinerilor creatori de teatru de a provoca „un dialog real artişti–comunitate", cu alte cuvinte, un dialog „nemediat printr-un produs deja finit" (Radu Apostol). Sunt idei pe care tangaProject le preia şi le dezvoltă în proiecte „de regenerare urbană şi culturală" adresate în primul rând comunităţilor vizate, fără a exclude, fireşte, beneficiile pe care acest plonjeu în cotidian le poate aduce scenei de teatru.

Încă de acum un an, *Ofensiva generozităţii* şi-a concentrat atenţia asupra zonei Rahova-Uranus, descrisă ca „un cartier mixt din punct de vedere etnic, situat în centrul Bucureştiului", în care „condiţiile socio-economice ale locuitorilor rromi şi români sunt foarte grele". Primul contact cu realităţile dure din Rahova-Uranus a avut loc graţie proiectului „Harta sensibilă", unul dintre cele trei finanţate de Centrul Internaţional de Artă Contemporană (CIAC) în cadrul programului „Regăseşte-ţi

identitatea!". Regizorii Bogdan Georgescu şi Irina Gâdiuță, artiştii vizuali Maria Drăghici şi Gabriela Albu au realizat atunci o arhivă digitală despre oamenii din zonă, au identificat un parc părăsit şi l-au transformat într-un spațiu de dezbatere (pe temele de interes acut ale locuitorilor: demolările şi evacuările, dezinteresul autorităților), mai mult, au inițiat şi un atelier de dramaturgie. În urma concursului, cinci dramaturgi (Paul Duncă, Selma Dragoş, Radu Răileanu, Andrei Ioniță şi Ioana Blănaru) au lucrat cu Bogdan Georgescu la tot atâtea piese scurte inspirate din „cazurile" descoperite şi investigate pe teren. Rezultatul s-a numit *Rahovanonstop*, un spectacol realizat în interval de 24 de ore de către Vera Ion, Bogdan Georgescu, Miruna Dinu, David Schwartz şi Ioana Păun.

Pe urmele acestui precedent de *mapping urban* cu instrumente teatrale s-a născut proiectul de intervenție socială „Construieşte-ți comunitatea!", prezentat public sub sigla *Ofensiva generozității* între 27 şi 30 septembrie 2007.

Cu profilul lui social nedefinibil, cu o seamă de cartiere în care tensiunile sociale sunt gata să dea în clocot din pricina unei pene de curent, cu deşerturile lui culturale, cu absența cronică de civism care îi alterează parfumul istoric, cu infrastructura lui fragilă, care poate transforma orice construcție pe termen lung într-o adevărată capcană, Bucureştiul oferă, la prima vedere, material ideal pentru intervenții de teatru documentar şi/sau comunitar. În mod paradoxal, însă, acest material e aproape absent din oferta artistică a ultimilor ani (puținele demersuri citabile sunt lipsite de susținere financiară serioasă, datorându-se unor grupuri independente de oameni de teatru, fotografi sau artişti vizuali).

Într-un context atât de puțin încurajator, ideea tinerilor artişti din *Ofensiva generozității* de a lucra exclusiv într-o zonă nevralgică a oraşului, atrăgând alături de ei parteneri şi voluntari din afara sistemului teatral, adaptând din mers proiectul

la realitățile străzii, inventând la fața locului instrumente şi strategii potrivite situațiilor întâlnite, dar mai ales rezistând tentației de a grefa spectacolul – născut la capătul acestui drum – pe scena unei instituții profesioniste, mi se pare remarcabilă şi cu adevărat... altruistă.

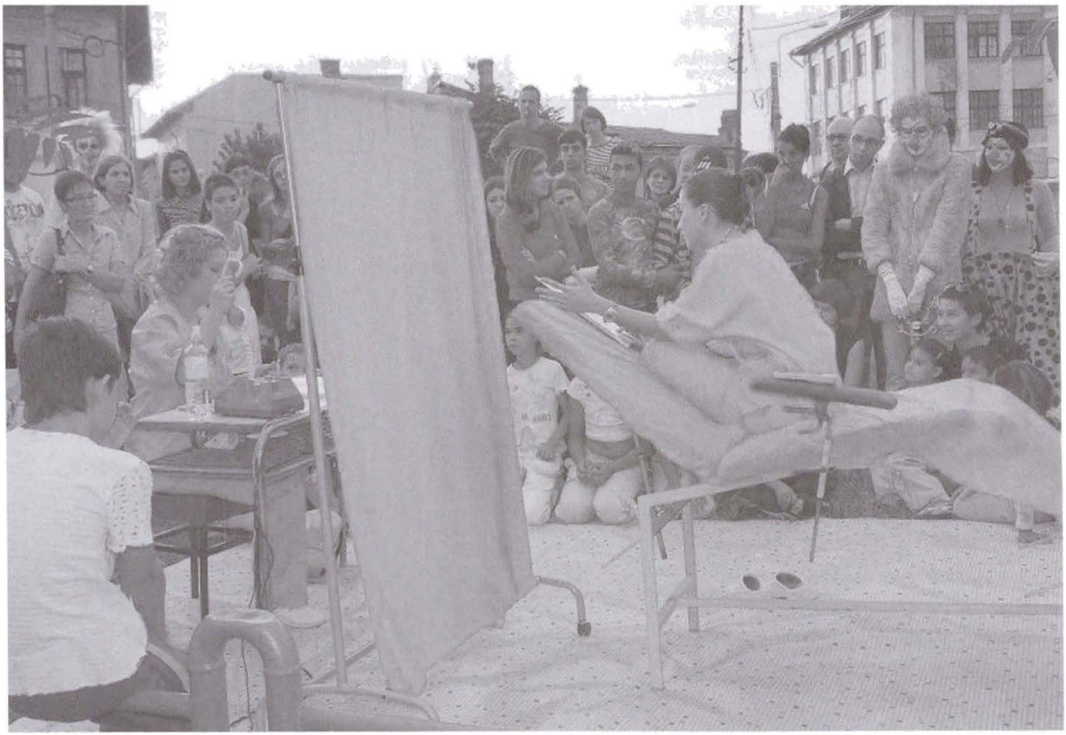
Aici, mai exact, la intersecția Căii Rahova cu strada Sabinelor, O2G a identificat un „decor" *sui-generis* pentru proiectul său teatral. Micul scuar (numit, simbolic, „Va urma"), investit cu rolul de scenă, este amplasat în centrul unui adevărat *no man's land*, în care se întâlnesc, suprarealist, edificiile groaie proiectate cândva să facă parte din „Centrul Civic", construcții industriale abandonate, urmând a fi reconvertite de noii proprietari şi imobile interbelice aflate într-un stadiu avansat de ruină. Descoperirea unui asemenea loc (a cărui identitate rămâne strict legată de actul artistic care l-a scos din anonimat pentru câteva seri) a implicat, probabil, un dificil proces de scanare, identificare şi inventariere a spațiilor cu potențial teatral din zona Rahova-Uranus (căutări similare a întreprins nu cu mult timp în urmă şi dramAcum, pentru proiectul nerealizat intitulat „Trafic greu", care viza crearea unui centru multifuncțional şi multdisciplinar prin reconversia unui spațiu industrial dezafectat).

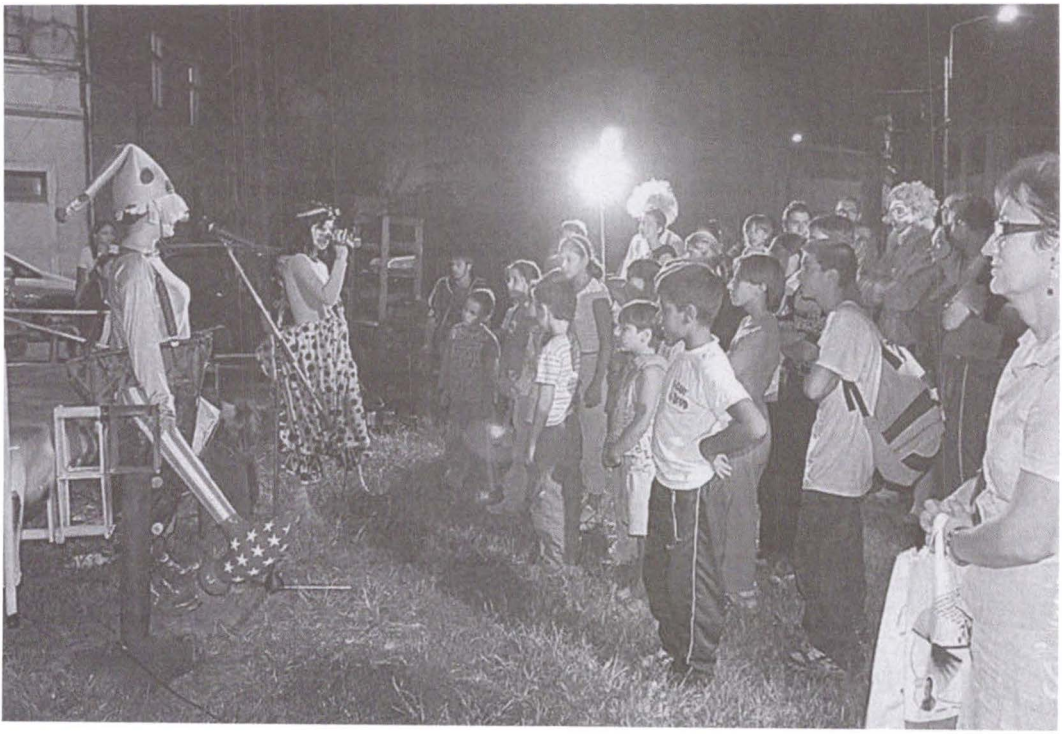
O astfel de configurație urbană, neverosimilă şi, în acelaşi timp, reprezentativă pentru un moment din istoria irepetabilă a oraşului, merită, cred, a fi conservată în memoria noastră culturală. Fie şi pentru faptul că ea trădează confuzia pe care proiectele şi tentativele de sistematizare (destabilizare) ale capitalei, întreprinse în şi după comunism, au instaurat-o în harta noastră fizică, mentală, simbolică. Odată ajuns în parcul „Va urma", îți dai seama cât de vagi şi irelevante sunt astăzi pentru locuitorii Bucureştiului noțiuni precum cele de „centru" şi „periferie", fără de care n-ar putea fi imaginată viața unei metropole. Căci aici, în margine de oraş, tranziția

pare să fie fără sfârşit, iar lucrurile – condamnate să nu se aşeze prea curând în tiparele normalităţii.

Despre bolile societăţii actuale, despre lumea periferiilor noastre culturale şi economice, despre problemele concrete ale oamenilor simpli, marginalizaţi, dezinformaţi şi dezorientaţi, despre cazuri reale şi situaţii de criză, dar şi despre luciditate, pragmatism şi speranţă a fost vorba şi în cele cinci secvenţe de teatru scrise şi puse în scenă, cu concursul subiecţilor, de către tinerii artişti din *Ofensiva generozităţii*.

30 septembrie 2007. Sfârşit de săptămână şi o seară de toamnă perfectă. În parcul „Va urma", spectatorii se adună fără grabă, fără presiunea orei exacte şi a biletului de intrare. Atmosfera e relaxată, prietenoasă. Ceea ce-ţi atrage atenţia de la bun început nu e sărăcia elementelor teatrale, cvasiinexistente (fiecare suprafaţă de joc va fi amenajată şi apoi „demontată" pe nesimţite, pe măsură ce atenţia publicului va fi captată de o altă secvenţă, aflată în plină desfăşurare într-o altă zonă a parcului), ci contextul spaţial atât de neobişnuit al reprezentaţiei la care ai fost invitat. Printre spectatori se amestecă şi câţiva „localnici", parte a comunităţii de rromi din zonă, care privesc forfota din parc cu un aer îngăduitor, deşi nu par nici acum prea convinşi de „seriozitatea" sau utilitatea demersului. Pentru cei mai mulţi dintre ei, „artiştii" şi mulţimea de gură-cască pe care aceştia o atrag au devenit deja parte din peisaj, prin urmare, nu le mai rezervă prea multă atenţie. Bărbaţii, în treninguri ponosite, joacă table la mesele scoase în faţa casei, înconjuraţi de numeroşi susţinători. Femeile şi copiii par mult mai interesaţi de spectacol, deşi dovedesc un spirit critic în mod evident exersat de la o seară la alta. Secvenţa lor favorită pare cea scrisă de Mihaela Michailov şi regizată de David Schwartz, în scenografia foarte atentă la detalii a Mariei Pitea. Nu-i de mirare: episodul se numeşte *Afară!* şi face trimitere directă la condiţia lor de ocupanţi abuzivi ai unei case naţionalizate retrocedate, ameninţaţi din când în când cu evacuarea calabalâcului direct în stradă. E ciudat să-i vezi, încă de la începutul secvenţei, instalaţi deja pe băncile de lemn, ocupând cele mai bune poziţii, urmărind cu relaxare acţiunea, de parcă nu despre ei ar vorba în scenă. Se amuză ca toţi ceilalţi spectatori atunci când actorii se străduiesc să le reproducă tonalităţile şi gestica stridentă. Rămâi cu senzaţia că asişti la un joc de oglinzi inocent, fără consecinţe directe în viaţa reală. Totul culminează însă cu o scenă à la Kusturica, atunci când canişul din poala unei ţigănci începe să latre violent la actori, reacţionând la scandalul pe care evacuaţii din piesă îl fac pentru a-i intimida pe adevăratul proprietar şi pe avocata veniţi să-i alunge din „casa lor". Hărmălaia îi smulge din scaun până şi pe taciturnii jucători de table din fundal, care sporesc pentru câteva clipe numărul spectatorilor. Acesta este, de altfel, şi momentul cel mai autentic al serii, în care două lumi (artiştii şi comunitatea aflată sub lupa lor) reuşesc să interacţioneze dincolo de scenariul şi efectele scontate ale reprezentaţiei. Niciun alt text nu atinge acelaşi nivel de seducţie (prin umor şi spontaneitate) şi nu găseşte mijloacele teatrale adecvate pentru a convinge audienţa de gravitatea situaţiilor care l-au inspirat. Povestea episodului *Fapte* e localizată într-un centru de reeducare a minorilor, dar scenariul pare extrem de firav şi nici regia Verei Ion nu reuşeşte să-i insufle mai multă coerenţă, în timp ce *Plasă*, scris de Paul Duncă şi regizat de Ioana Păun, ironizează ceva mai mult decât permit premisele proiectului situaţia unor pensionari pentru care reclama („*mesh*"-ul) afişat pe blocul în care locuiesc e o şansă de a-şi păcăli pe termen scurt traiul mizer. Totuşi, demne





de menționat, pentru firescul cu care reușesc să creeze o stare (cea de neputință resemnată, atât de periculos înrudită cu indiferența), pe fundalul unei situații de criză reală (lipsa acută de sânge dintr-un centru de transfuzii bucureștean), mi se par și contribuțiile Anei-Maria Costea (dramaturg), Mirunei Dinu (regizor), Sânzianei Nicola și Andreei Eșanu (actrițe), din secvența *Cod roșu*. Ceva din atmosfera creată aici (cu ajutorul scenografiei eficiente a lui Andrei Dinu) anticipează nenumărate finaluri precum cel al celebrului *domn Lăzărescu*. Rezultatul e cu atât mai interesant cu cât întreaga secvență are loc în deschiderea spectacolului, la lumina zilei, fără niciun artificiu teatral, într-un spațiu incomod și aproape gâtuit de proximitatea publicului. Impresia de material nefinisat, de lucru la vedere, în timp real, și finalul poveștilor, de fiecare dată deschis, constituie însă unul dintre atuurile proiectului, care testează teatralitatea în condițiile dure ale străzii: ilustrația sonoră e asigurată de radiocasetofoanele mașinilor parcate în apropiere (mașini aparținând chiar artiștilor), sursele de lumină nu îngăduie efecte de ecleraj, acustica depinde strict de înzestrarea vocală a actorilor și de... atenția spectatorilor. Singura concesie făcută teatrului mi se pare prezența clovnilor (o strategie împrumutată, firesc, din teatrul de stradă). Ei marchează sonor încheierea unei secvențe, animă atmosfera între „acte" și dirijează publicul de la un spațiu de joc la celălalt. Clovnii se află însă ca personaje și în centrul ultimului episod, construit de regizorul Bogdan Georgescu după modelul *speaker's corners*, ca o ședință publică televizată în care urmează a fi dezbătută *Legea privind prevenirea și combaterea marginalizării sociale.* Momentul mizează pe jocul interactiv, dar își ratează ținta din pricina tonului agresiv, de-a dreptul iritant, adoptat în intervențiile sale la microfon de „clovna" Uranus, animatoarea acestui episod. Spectacolul se încheie târziu în noapte, cu un public evident mai puțin numeros, mulți preferând probabil să reflecteze pe cont propriu asupra problemelor prezentate decât să se lase antrenați în alte dezbateri cu perspective incerte.

„Construiește-ți comunitatea!" nu se oprește însă aici. Proiectul include și alte acțiuni care urmăresc facilitarea accesului la cultură al persoanelor defavorizate și susțin, totodată, ideea înființării unui Centru Comunitar Alternativ în zona Rahova-Uranus (printre ele se numără deja Atelierul de Educație Creativă de care au beneficiat douăzeci de copii, desfășurat timp de cinci luni de echipa Biluna, parte a O2G). Toate dovedesc că *Ofensiva generozității* înțelege să fie – mai mult decât orice altceva – *(team)work in progress*. Există, pe blogul O2G, chiar un jurnal la zi al activităților sale, dar și o monitorizare a evoluției situațiilor pe care ei le-au investigat și semnalat (a se vedea, de pildă, cazul familiei Pelin, deja scoasă în stradă).

Înainte chiar de a deveni o operațiune cu impact public, bine mediatizată, care și-a atras în cele din urmă, fie și la modul declarativ, sprijinul autorităților locale, O2G își dorește să ofere unor comunități cu dificultăți de integrare în societate experiențe artistice accesibile, prietenoase și oneste, care să ajute treptat la transfomarea unei zone cu reputație proastă într-un cămin ceva mai suportabil și mai primitor. Vă puteți imagina Rahova peste câțiva ani, metamorfozată într-un adevărat „satelit" al culturii noastre urbane hipercentralizate? Celor sceptici, *Ofensiva generozității* le-ar putea răspunde: așteptați să vedeți ce... *va urma.*

*Finanțatorul O2G este Administrația Fondului Cultural Național (AFCN), iar printre sponsori și parteneri nu se regăsește nicio instituție de spectacol.

Luminița VARTOLOMEI

Istoria în pași de dans

O stranie coincidență a făcut ca două dintre teatrele noastre („Ion Dacian" din Bucureşti şi „Radu Stanca" din Sibiu) să monteze – aproape simultan – câte un spectacol (*Bal* de Yvette Bozsik, respectiv ***Balul*** de Radu-Alexandru Nica) inspirat de acelaşi model. Ciudățenia faptului constă în aceea că modelul ales era vechi (*Le Bal* a fost creat de către actorul şi regizorul francez Jean-Claude Penchenat pentru al său Théâtre du Campagnol din Paris tocmai în 1980, iar regizorul italian Ettore Scola l-a imortalizat pe pelicula cinematografică doar trei ani mai târziu), aşa că interesul subit al unor artişti fără nicio legătură între ei (Yvette Bozsik este unguroaică şi coregrafă, iar Radu-Alexandru Nica este român şi regizor) pentru o operă de artă de-acum mai bine de-un sfert de veac pare de-a dreptul inexplicabil. Desigur, asta dacă nu ținem seama de implicarea în proiectul sibian a unui distins teatrolog, care semnează versiunea scenică alături de Radu-Alexandru Nica; să fi văzut oare Mihaela Michailov montarea Yvettei Bozsik de la Budapesta (anterioară celei bucureştene) şi să-şi fi amintit astfel filmul lui Ettore Scola (cu care, de altfel, baletul coregrafei maghiare are doar o foarte vagă asemănare)?

Oricum s-ar fi petrecut lucrurile, Mihaela Michailov şi Radu-Alexandru Nica au înțeles ce formidabilă canava poate constitui creația lui Jean-Claude Penchenat pentru o istorie a României țesută din paşi de dans. Căci, față de **Franța** aceloraşi ani, **România** a avut de îndurat o serie muuult mai lungă şi mai diversă de catastrofe politice (fascismul – dar şi comunismul), militare (războiul, cu morții şi mutilații lui, cu foametea şi cu bombardamentele, cu ocupația nazistă – dar şi cu cea sovietică) şi chiar naturale (cutremurele – de data aceasta exclusiv în „beneficiul" nostru!). Aşa se face că, din anii '20 şi până în '89, micul univers al localului unde românii vin să-şi petreacă timpul liber este terorizat alternativ de legionari şi de comunişti, de nemți şi de ruşi, de securişti şi de terorişti. (Şi totuşi, nimic nu întrece în oroare cele două tablouri caracteristice pentru epoca ceauşistă: coada la lapte şi avortul provocat...) Puținele oaze de bucurie coincid cu scurtele perioade de pace şi de (relativă) libertate, charleston-ul interbelic şi rock-ul deceniului şapte fiind dansurile care le reprezintă frenetic.

Însuşi decorul unic al lui Helmut Stürmer (neaşteptat de „cuminte", dar cât se poate de funcțional) joacă în spectacol, sub ochii publicului barul prefăcându-se rând pe rând în adăpost sau în sală de clasă, în magazin alimentar sau – în cele din urmă – în baricadă. (Iar trimiterea la baricada ridicată cu mesele şi scaunele de la Restaurantul „Dunărea" este evidentă pentru bucureştenii care au trăit evenimentele din decembrie 1989...)

Ajutat substanțial de veridicitatea şi pregnanța costumelor create de Maria Miu, regizorul Radu-Alexandru Nica îi transformă ca prin farmec pe cei 12 actori ai trupei sibiene în incredibile făpturi cameleonice, ce-şi schimbă de la o scenă la alta caracterul şi înfățişarea, cu o rapiditate şi o forță de convingere demne de cele mai alese elogii. Totodată, coregrafa Carmen Coțofană îi antrenează pe interpreți într-o înlănțuire halucinantă de mişcări pe cât de plastice, pe atât de dificile pentru orice artist care practică o altă profesie decât dansul. Se remarcă îndeosebi Ofelia

Popii (cu mobilitate de veritabilă balerină şi expresivitate de autentică tragediană, nu întâmplător fiind distribuită de obicei în roluri de victimă), Florin Coşuleț (cu nebănuite resurse fizice – fie că dansează un cazacioc extrem de solicitant, fie că bea pe nerăsuflate, până la ultima picătură, întreaga sticlă cu lapte pentru care se sfâşiaseră pensionarii aşezați de cu noaptea la rând), Cătălin Pătru (Barmanul, care străluceşte într-un fascinant număr de percuție, executat pe cele mai diverse obiecte din local) şi Florentina Țilea (de cele mai multe ori întruchipând-o sensibil pe „fata neiubită de nimeni", care îşi ia spectaculos revanşa abia în scena rock-ului), dar şi Diana Fufezan, Gabriela Neagu, Codruța Vasiliu, Adrian Matioc, Adrian Neacşu, Horia Nicoară, Viorel Rață şi Pali Vecsei au – fiecare – momentele lor de excelență.

Importanța deosebită a suportului sonor i-a făcut pe realizatorii spectacolului să solicite colaborarea unui compozitor (Vasile Şirli a ales astfel pentru secvențele ilustrate piese muzicale în general sugestive, chiar dacă nu întotdeauna acelea erau şi cele mai populare în epocă), după cum realitatea istorică a subiectului a pretins o consultanță de specialitate (deşi conf. univ. dr. Vasile Ciobanu n-a putut determina evitarea unor confuzii pe care înlănțuirea strânsă a tablourilor le va naşte în mintea publicului foarte tânăr, ce ar putea înțelege în mod eronat – de pildă – că moartea lui Stalin a produs ea singură retragerea trupelor sovietice din România, sau că „cincinalul în patru ani şi jumătate" a precedat considerabil perioada cea mai neagră a „iepocii de aur").

N-am putut să nu mă gândesc, pe parcursul desfăşurării acestui admirabil spectacol (pe cât de inteligent, pe-atât de emoționant), că nimeni nu l-a împiedicat pe Andrei Şerban să fie el acela care să-l conceapă, îndată după Revoluție (pe când era directorul Naționalului), în loc ca, cinci ani mai târziu, să vâre atât de inoportun istoria României în opera lui George Enescu...

OPERĂ ŞI OPERETĂ

Luminița VARTOLOMEI

Binevenita comparație

Reprezentații cu ***Baiadera*** în care interpreta personajului titular o depăşea ca tehnicitate şi expresivitate pe aceea a norocoasei sale rivale (*Gamzatti*), din acțiunea coregrafică propusă de către libretistul Serghei Kudekov compozitorului Ludwig Minkus, am mai văzut, dar niciodată n-am asistat la etalarea unui asemenea raport de forțe artistice atunci când baiadera *Nikia* era întruchipată de către o balerină străină, iar *Gamzatti* de către una de-a noastră, ba încă aflată la debutul său în acest rol! Nu-i vorbă că, nici balerinul invitat să-l joace la Opera Națională din Bucureşti pe *Solor* (subiectul disputei amoroase dintre cele două eroine) nu strălucea câtuşi de puțin în comparație cu interpreții români pe care i-am urmărit altădată în această partitură (chiar dacă pentru ei Mihai Babuşka a creat o versiune coregrafică mai solicitantă decât aceea clasică, semnată de Marius Petipa) şi nici măcar față de deținătorii de-acum ai unora dintre rolurile episodice, precum Vlad Toader (*Idolul de bronz*), Valentin Stoica (*Fachirul Magdavaia*), Răzvan Marinescu (solist în „Dansul tobelor"), Vlad Ilcenco şi Raul Oprea (în „Pas d'action"); până şi personajele construite aproape exclusiv din gesturi şi atitudini – Tiberiu Almosnino (*Brahmanul*), Antonel Oprescu (*Rajahul Digmanta*) sau Cătălin Caracaş (*Prietenul lui Solor*) – şi-au pus mai pregnant în valoare calitățile artistice decât a făcut-o balerinul-oaspete...

Or, e drept că de la japoneza Miki Hamanaka nu ne puteam aştepta la cine ştie ce (căci absolventa din 1996 a Institutului de Balet din Tokio, care dansează din 1998 la Teatrul Național de Operă şi Balet din Lituania, are în palmares doar o Medalie de argint şi un Premiu III la nişte competiții desfăşurate în țara sa natală, precum şi distincțiile „Operos Svturai" şi „Konstantinos Stasys"), dar Andrei Batalov este nu numai câştigătorul Concursurilor internaționale de la Budapesta şi Nagoya (1996), Paris şi Moscova (1997), ci şi – mai cu seamă! – prim balerin al Teatrului „Mariinski" din Sankt Petersburg. Din păcate, bondoc şi greoi, balerinul rus n-a putut dovedi cel puțin că ar fi un bun porteur: la cea dintâi priză ceva mai dificilă, ca un halterofil care nu reuşeşte să ridice greutățile dincolo de înălțimea umerilor săi, era cât pe-aci să-şi scape partenera pe jos!

Noroc cu debutul Biancăi Fota (în *Gamzatti*, ovaționată îndeosebi pentru diagonalele sale de *pirouettes* şi pentru cele vreo 20 de *fouetté*-uri executate cu brio) şi noroc cu profesionalismul şi grația numeroaselor solo-uri feminine ale baletului: Mădălina Slăteanu (în *Dansul tobelor*), Adela Crăciun (în *Pas d'action*, *Djampé* şi *Umbre*) şi Gabriela Popovici (*Djampé* şi *Umbre*), Georgiana Stroe, Cleopatra Rogalski, Raluca Ciocoiu şi (de asemenea, în debut) Cristina Dijmaru (*Patru baiadere*), Oana Popescu (*Umbră*), Adina Tudor, Bianca Stoicheciu şi Monica Bălărie (în *Pas d'action*)...

Oricum ar fi, însă, invitarea unor soliști de peste hotare este extrem de benefică – dacă nu neapărat ca punct de atracție pentru publicul întotdeauna avid de evenimente (pe care, de altminteri, directorul general Cătălin Arbore le oferă cu o frecvență nemaiîntâlnită în trecut), în tot cazul ca termen de comparație pentru artiștii Operei Naționale.

O încântare pentru privire (căci, în scenografia Adrianei Urmuzescu, decorurile decupează armonios, pe cerul fosforescent, aurul statuii lui Buddha şi verdele întunecat al palmierilor sau înconjoară întreg spațiul de joc cu dantelăria de porfir a palatului hindus, iar costumele pigmentează îndrăzneț aceste imagini picturale), spectacolul în cauză constituie şi pentru auz o desfătare – surprinzătoare, dacă ținem seama de valoarea modestă a partiturii muzicale. Numai că dirijorul Tiberiu Soare înnobilează compoziția lui Minkus, înainte de toate adoptând un tempo deosebit de alert (cu un efect senzațional în *Dansul tobelor*) şi, în general, o manieră foarte modernă de interpretare, lipsită de orice urmă de dulcegărie. Cu atacuri ferme şi clare, orchestra sună ca un ansamblu simfonic de primă mână: corzile sunt omogene şi sensibile, lemnele – prompte şi delicate, alămurile – precise şi strălucitoare (lucru evident mai cu seamă în fanfara de la începutul Tabloului 3), iar percuția punctează cu exactitate şi antren discursul sonor. Până şi solo-urile sună parcă mai frumos ca alteori: emoționant, lamento-ul violoncelului ce acompaniază dansul de moarte al Nikiei; admirabile, solo-ul de flaut şi cel de harpă din prima secvență a actului II; virtuoz, acela de vioară ce acompaniază mai întâi apariția Nikiei şi apoi una dintre variațiile încredințate eroinei. Cât despre calitatea stimulatoare pe care Tiberiu Soare o imprimă coordonării dintre suportul orchestral şi mişcarea coregrafică pe care acesta o acompaniază, cred că e de prisos să mai vorbesc...

Luminița VARTOLOMEI

Reluarea lui FAUST și revenirea Margaretei

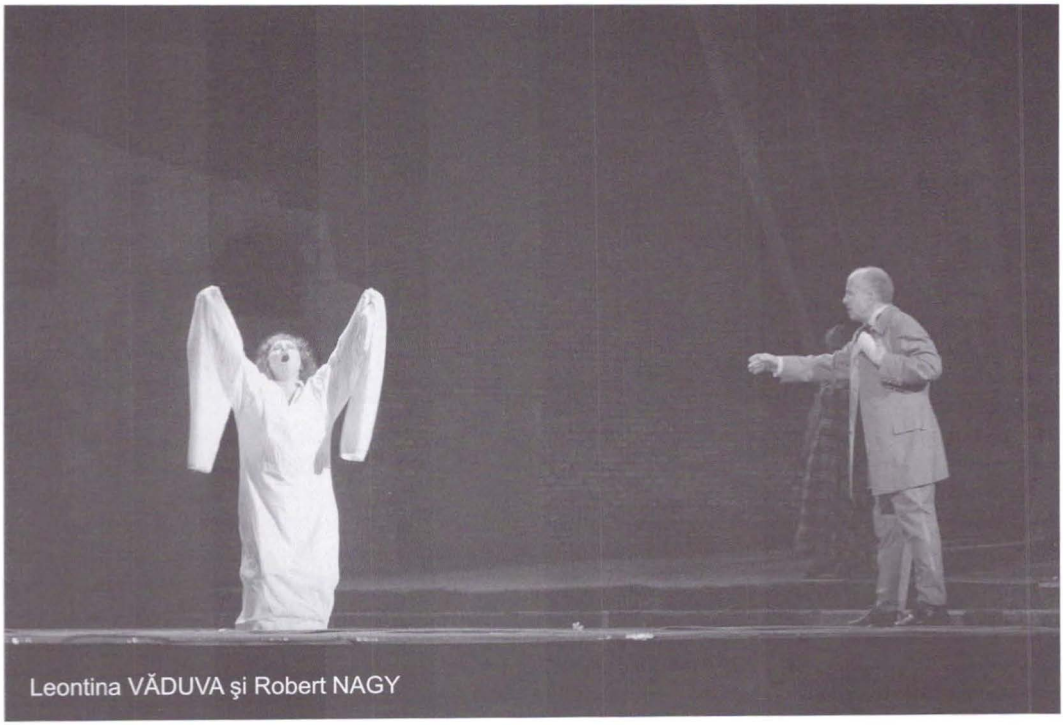
Pentru deschiderea actualei stagiuni, Opera Națională din Bucureşti a ales să reia *Faust*-ul montat acum exact un deceniu de către Alexandru Tocilescu – profitând şi de revenirea în țară a sopranei Leontina Văduva, la două decenii împlinite de la cea dintâi (şi singura!) ei prezență pe prima scenă lirică a țării. Scriam atunci (în aprilie 1986), anticipând strălucita carieră mondială pe care solista avea să şi-o edifice, că „debutul acestei tinere cântărețe (studentă încă, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu") în *Povestirile lui Hoffman* de Jacques Offenbach a prilejuit o veritabilă revelație: nu atât a calităților sale muzicale, de care unii dintre spectatori au mai avut ocazia să se convingă – fie şi numai din aparițiile sale în emisiunile de televiziune –, cât a uriaşului ei talent de adevărat artist liric, capabil să insufle personajului interpretat forță de convingere, printr-un firesc desăvârşit al acordului dintre cânt şi jocul scenic".

Şi, aşa cum cei douăzeci de ani au trecut fără să sape riduri pe chipul artei muzicale şi actoriceşti a Leontinei Văduva, tot astfel deceniul ce s-a scurs de la ultima premieră bucureşteană a operei lui Charles Gounod n-a afectat defel nici regia lui Alexandru Tocilescu şi nici scenografia lui Cătălin Ionescu-Arbore (inclusiv luminile, „desenate" tot de către acesta din urmă).

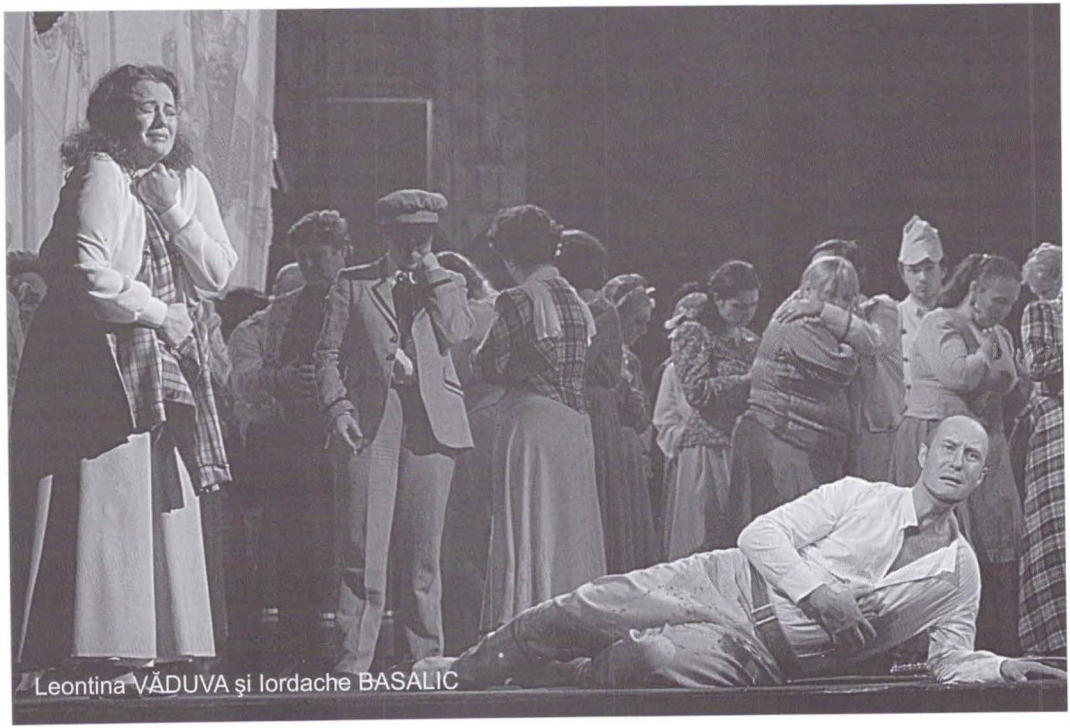
Dacă însă decorurile păstrează aceeaşi ingeniozitate în funcționarea lor multiplă şi aceeaşi remarcabilă frumusețe plastică (frapante fiind mai ales simbolurile creştine, puse – şi la propriu! – în cumpănă pe parcursul acțiunii dramatice) şi dacă efectele eclerajului sunt la fel de emoționante de-a lungul tuturor celor cinci acte (de la văpaia cuptorului de alchimist, evidențiat încă din uvertură, şi până la licărul lumânărilor Învierii din final), în schimb ar fi fost tare binevenită regândirea întregii vestimentații, căci „modernizarea" sub acest raport a poveştii medievale (Faust fiind nu numai întinerit de către Mefisto, ci şi adus cu vreo două secole mai târziu!) n-a făcut altceva decât să umple scena de costume cu croieli şi culori care de care mai urâte şi pe deasupra cât se poate de incongruente.

La rândul ei, creația regizorului se distinge şi astăzi printr-o notă novatoare în tratarea personajelor şi a relațiilor dintre ele, împrospătând prin unele rezolvări inedite situațiile dramatice destul de convenționale, imaginate de către libretiştii Jules Barbier şi Michel Carré. (Nu Michael Carré, cum cu obstinație scriu ambele tipuri de programe de sală ale spectacolului; oricum, este a nu ştiu câta oară când semnalez deficiențele de corectură ale tipăriturilor Operei Naționale, care au dus şi de astă dată la greşeli de-a dreptul ilare: Corré în locul aceluiaşi Carré, Clinq-Mars în loc de Cinq-Mars, Polyucte în loc de Polyeucte, Noapte Walpurgiei în loc de Noaptea Walpurgiei, ba chiar şi Ariana Alexandru în loc de Adriana Alexandru!)

Astfel, în montarea lui Alexandru Tocilescu e de apreciat „copilăreala" celor doi adolescenți (Siebel trage şuturi într-o improvizată poartă de fotbal, iar Margareta joacă şotron), chiar dacă mişcările în cauză nu le avantajează deopotrivă pe interpretele celor două personaje (aici, Mihaela Işpan îşi pune în valoare suplețea



Leontina VĂDUVA şi Robert NAGY



Leontina VĂDUVA şi Iordache BASALIC

şi mobilitatea, dar Leontina Văduva este nevoită să-şi etaleze corpolenţa, subliniată şi prin nefericita croială a unei rochii de şcolăriţă). Tot aşa, e de admirat maniera în care Margareta deapănă „Balada regelui din Thulé" (citind-o dintr-o carte şi copiind-o într-un caiepel), dar nu şi modul în care îşi urcă americăneşte picioarele pe birou! Desigur însă că, în chip de femeie însărcinată sau de nebună legată în cămaşa de forţă, Leontina Văduva îşi demonstrează cu prisosinţă arta de mare tragediană, care – odată cu glasul său minunat şi cu înalta ştiinţă a cântului – a impus-o pe toate marile scene ale lumii. Cât priveşte înlocuirea tradiţionalei „Margareta la vârtelniţă" cu... „Margareta la maşina de cusut", aceasta este la fel de logică, în contextul noii situări istorice a mitului faustian, ca şi scena mută a lui Siebel vizitând-o la închisoare pe Margareta. Mai sunt, de asemenea, demne de reţinut scena seducţiei, în care Mefisto îl dezbracă pe Faust înainte de a-l împinge în braţele Margaretei, şi scena duelului, precedată de o veritabilă lecţie de scrimă pe care diavolul i-o predă cărturarului.

Draperia (simbolic zdrenţuită, ulterior) ce ascunde camera Margaretei şi pe care se proiectează umbrele eroilor, ploaia de frunze uscate care flutură prin aer ca un stol de păsări coborând pe pământ, imaginea lui Mefisto în chip de Cavaler al Apocalipsului, fulgii de nea aşternându-se peste trupul neînsufleţit al lui Valentin şi linţoliul imaculat peste acela al Margaretei – iată alte câteva scene memorabile ale spectacolului realizat de Alexandru Tocilescu şi Cătălin Ionescu-Arbore.

Din păcate, nu aceleaşi lucruri bune se pot spune despre „Noaptea Walpurgiei", pentru a cărei coregrafie Alexa Mezincescu nu şi-a găsit inspiraţia adecvată: haotică în ansamblu şi neinteresantă în elemente ei componente, aceasta sugerează nu atât o orgie (în ciuda numeroaselor gesturi inutil lascive), cât o parodie de cabaret sado-maso. Ceea ce nu scade cu nimic meritul balerinilor – în frunte cu Laura Blică-Toader, Virgil Ciocoiu, Andrei Nicolae, Bianca Fota şi (mai ales!) Cristian Crăciun...

Din punct de vedere strict sonor, pe lângă prezenţa Leontinei Văduva, trei au mai fost centrele de forţă ale reprezentaţiei: evoluţia tenorului Robert Nagy (pe întreaga partitură egal cu sine, la cei mai înalţi parametri valorici – voce plină şi penetrantă, dicţie admirabilă şi rafinament special al frazării şi nuanţării rolului titular) şi a baritonului Iordache Basalic (nu întâmplător ovaţionat îndelung, pentru rolul lui Valentin), debutul (concludent, aşa cum era de aşteptat) al Gabrielei Drăguşin (*Martha*) şi acela (surprinzător prin acurateţe, siguranţă şi degajare) al Mihaelei Işpan (*Siebel*), precum şi interpretarea energică şi expresivă a lui Florin Simonca (*Wagner*) şi mai cu seamă a corului, forjat de către dirijorul Stelian Olariu la cea mai ridicată temperatură artistică.

Inegală a fost (cu nepermise decalaje între fosă şi scenă, până şi în pagini atât de cunoscute precum „Rondo-ul lui Mefisto" sau „Corul soldaţilor"!) coordonarea muzicală a dirijorului Adrian Morar, dar remarcabilă s-a dovedit a fi, în schimb, pregătirea pe care acesta a asigurat-o orchestrei.

Singura (uriaşă şi inexplicabilă) dezamăgire a prilejuit-o, în rolul lui Mefisto, basul bulgar Julian Konstantinov: beneficiind de un fizic care-l destina parcă personajului (foarte înalt, îi domina pe Faust şi Margareta ca pe nişte veritabile marionete), artistul-oaspete (aplaudat din Germania şi Olanda până în Argentina şi Brazilia, din Spania până în SUA şi din Marea Britanie până în Australia) a fost trădat de voce, şi din păcate nici ştiinţa cântului sau jocul său scenic nu erau de natură să-i salveze reputaţia...

Luminița VARTOLOMEI

Dublă aniversare de succes

Începută „cu stângul" (căci, intrând vijelios chiar pe primul acord al uverturii transformate în balet, principala vedetă masculină a trupei a patinat şi s-a prăbuşit în centrul scenei!), premiera oficială a spectacolului ***Contesa Maritza*** s-a încheiat într-un triumf de zile mari, demn de dubla aniversare pe care o marca: opt decenii de la prima reprezentație românească (oferită la Bucureşti de către trupa lui Leonard, la doar trei ani după lansarea partiturii lui Emmerich Kálmán la Viena şi cu patru ani înainte de montarea ei la Paris) şi totodată patru decenii de la cea dintâi interpretare a lucrării de către Teatrul de Operetă bucureştean (la 16 decembrie 1967).

Când tânărul regizor (de teatru dramatic!) Răzvan Ioan Dincă a preluat conducerea primei noastre trupe de operetă, o mulțime de sceptici s-au aşteptat „să-şi rupă gâtul" (cum se spune într-un limbaj deloc academic, dar foarte plastic...) în tentativa de a resuscita un gen care agoniza de-atâta amar de vreme, începând chiar din momentul nefericitei lui transplantări de la Teatrul de pe Splai (dărâmat de „sistematizărili" ceauşiste) în Sala Mică a Naționalului (complet deficitară ca acustică) şi sfârşind cu pierderea şi acestei din urmă scene (grav afectată de incendiul de-acum doi ani). Apoi, când tânărul director a oferit publicului bucureştean primele noi montări (inițial în spații de împrumut, cel mai adesea improprii ca dotări, dar ulterior şi „acasă", pe scena ingenios improvizată la jumătatea vechii săli), scepticii (ceva mai puțini de astă dată, dar printre care mărturisesc cu umilință că m-am aflat şi eu...) au observat că repertoriul cuprindea exclusiv *musical*-uri şi au dedus cu nemulțumire că tradiționala *operetă* a fost definitiv aruncată la coşul de gunoi al istoriei muzicale. În fine, acum, când directorul Răzvan Ioan Dincă şi-a asumat regia uneia dintre bătrânele lucrări de gen, propunându-şi (şi reuşind!) s-o întinerească (fără a o desfigura prin lifting-uri evidente şi de prisos...), scepticilor pare să li se fi închis gura, definitiv.

Chiar şi în versiunea românească realizată de reputatul cuplu V. Timuş şi M. Păun, povestea preluată de către libretiştii Julius Brammer şi Arthur Grünwald din *Romanul unui tânăr sărac* de Octave Feuillet este destul de firavă ca să poată constitui o provocare în plus pentru toți realizatorii spectacolului; astfel, scenograful Jozsef Werner a construit decoruri nu numai lesne de manevrat (grație modulelor cu două fețe care le compun), dar şi somptuoase (opulența castelului Contesei Maritza fiind admirabil sugerată de culoarea aurului vechi ce poleieşte atât interioarele, cât şi grădina), costumele Doinei Levintza îmbracă sugestiv țigăncile sau nobilele doamne (croiala punând în valoare siluetele grațioase şi avantajându-le pe cât posibil pe acelea greoaie, iar cromatica armonizând subtil nuanțele pastelate cu acelea violente), coregraful Florin Fieroiu a acoperit cu scene de balet (academic în esență, dar foarte modern în detalii) fiecare suprafață pur orchestrală (inclusiv – cum spuneam – ampla uvertură, cu muzica ei atât de ritmată), împănând cu pregnante numere miniaturale (susținute cu brio – solo sau în cuplu – de către Sorina Tiron, Traian Vlaş, Monica Ştrat, Marian Horhotă, Andreea Toma şi Marius Grosu) până şi unele pagini îndeobşte rezervate cântăreților; la fel cum regia lui Răzvan Ioan Dincă întregeşte şi colorează cu invenții proprii acțiunea dramatică

liniară şi cam statică. Atrag atenţia îndeosebi câteva trimiteri culturale de mare rafinament, cum ar fi „Vraja focului" (vezi *Walkiria* lui Wagner sau măcar *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski), în scena unde Manja îi ghiceşte Maritzei viitorul (vezi cărţile de joc şi floarea fermecată din *Carmen* de Bizet), ca şi frumuseţea compoziţiei picturale a tablourilor complexe, ce implică prezenţa simultană a soliştilor, corului şi baletului. În plus, evoluţia scenică a unui taraf veritabil este de natură să sporească autenticitatea caracterului de epocă, pus întrucâtva sub semnul întrebării doar în tabloul (foarte amuzant, altminteri) în care invitatele Contesei Maritza... stau la plajă şi fumează pe ascuns!

Câştigul cel mai mare al trupei conduse de Răzvan Ioan Dincă îl constituie însă jocul actoricesc, pe care regizorul l-a îndrumat în spiritul unei vivacităţi fireşti, dar neostentative, şi pe care cântăreţii şi l-au însuşit cu remarcabilă abilitate. Poate că Silvia Şohterus exagerează un pic aroganţa (Contesa Maritza riscând să devină uneori de-a dreptul antipatică) şi Gabriela Daha nu se poate detaşa în suficientă măsură de rolul de subretă pentru care pare a fi născută (totuşi, Lisa este o tânără din înalta societate, nu o biată cameristă!), dar Raluca Cioacă închipuie o ţigancă pe cât de frumoasă şi de pătimaşă, pe atât de înţeleaptă (*Manja*), Cătălin Petrescu (*Jupan*) etalează o capacitate de mişcare scenică ce frizează pe alocuri cascadoria, Daniel Eufrosin (*Iotza*) şi Nicolae Simulescu (*Ceko*) punctează în chip fericit în registrul comic care le este destinat, Adriana Mirea (*Bozena*), Jeannine Bradler (*Ilka*) şi Arnold Mack (*Berko*) se achită cu profesionalism de rolurile pasagere ce le sunt încredinţate, iar Alfredo Pascu (*Tassilo*) învinge cu succes inerţia supraponderalităţii care ameninţă să-i pericliteze o carieră ce se anunţă drept strălucită.

Fiindcă, de departe, sub raport muzical, tenorul acesta reprezintă capitalul cel mai preţios al spectacolului: plină şi penetrantă în acelaşi timp, egală pe întreaga ei întindere (iar partitura lui Tassilo coboară frecvent până în registrul de bariton!), caldă şi strălucitoare inclusiv în acut, vocea lui Alfredo Pascu aminteşte de aceea a regretatului Dorin Teodorescu şi (chiar dacă unora le va părea o blasfemie) risc să afirm că o depăşeşte în frumuseţe pe aceea a lui Ion Dacian (iar cine nu mă crede, poate compara cele două glasuri chiar în aria „Zi-i, ţigan", a cărei înregistrare-document există, din fericire). Rămâne doar ca încă tânărul cântăreţ să caute a rivaliza şi ca siluetă cu cei doi monştri sacri ai operetei româneşti din a doua jumătate a veacului trecut...

După cum este necesar ca Silvia Şohterus şi Raluca Cioacă să-şi supravegheze mai atent vibrato-ul (cam prea larg, mai ales în intensităţile puternice), pentru ca interpretarea lor vocală să rimeze perfect cu înfăţişarea lor de invidiat...

Cu un cor excelent pregătit de dirijorul Gabriel Popescu şi cu o orchestră aflată în continuu progres, Emil Maxim a izbutit o conducere muzicală îndelung aplaudată de către numeroşii spectatori prezenţi în seara premierei: graţie coordonării sigure şi flexibile a „ostilităţilor" simultan desfăşurate pe scenă şi în faţa ei (fiindcă, în actuala configuraţie a sălii, fosă nu mai există defel!), partitura lui Emmerich Kálmán a fost interpretată cu convingere şi sensibilitate.

P.S. E ciudat faptul că a trebuit să vină un om de teatru la conducerea Operetei noastre, pentru a mai întâlni într-un program de sală al unei instituţii muzicale extrase din partiturile propuse spre audiţie! O serie de numere alese din *Contesa Maritza* şi reproduse în reducţie pentru voci şi pian alcătuiesc corpul principal al acestui inedit caiet-program, deosebit de util celor care, întorşi acasă după reprezentaţie, ar dori să le cânte ei înşişi...

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian“ – Contesa Maritza. **Muzica: Emmerich Kálmán. Libretul: Julius Brammer şi Arthur Grünwald. Regia şi luminile: Răzvan Ioan Dincă. Decorurile: Jozsef Werner. Costumele: Doina Levintza. Coregrafia: Florin Fieroiu, Conducerea muzicală: Emil Maxim. Distribuția: Silvia Şohterus (*Maritza*), Alfredo Pascu (*Tassilo*), Gabriela Daha (*Liza*), Cătălin Petresc(*Jupan*), Daniel Eufrosin (*Iotza*), Adriana Mirea (*Bozena*), Nicolae Simulescu (*Ceko*), Raluca Cioacă (*Manja*), Jeannine Bradler (*Ilka*), Arnold Mack (*Berko*), Monica Ştrat şi Marian Horhotă, Sorina Tiron şi Traian Vlaş, Andreea Toma şi Marius Grosu (*soliştii baletului*). Data premierei: 4 noiembrie 2007.**

Marinela ȚEPUȘ

Știința de a organiza evenimente

Acest articol nu se vrea a fi nici pe departe o cronică. Nici nu ar avea cum; până la vârsta de 48 de ani s-a întâmplat să văd doar trei spectacole de operetă. Primul a fost, în adolescență, *Ana Lugojana*. Cel de-al doilea, anul trecut, *Ce înseamnă să fii... Bunbury* de Gerd Natschinski. Iar, mai de curând, ***Contesa Maritza*** de Emmerich Kálmán. Ultimele două, le-am urmărit la Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian", în urma amabilei invitații făcute de noul director, Răzvan Ioan Dincă. Am rămas departe de acest gen, considerat, de către cei mai mulți, facil. De ce facil, când adună, laolaltă, muzică, dans, teatru?! Pentru că muzica este accesibilă tuturor, dansul nu este tocmai balet, iar actoria interpreților, ce-i drept, lasă mult de dorit. Cu asemenea prejudecăți am călătorit prin viață ignorând aproape cu totul ceea ce, de fapt, nu cunoșteam. În timpul reprezentației cu *Contesa Maritza,* am rămas, întâi, uimită de faptul că recunoșteam mai toate ariile. Într-un fel sau altul, de la radio sau de la televizor, de pe o bandă magnetică sau de pe un CD, este aproape imposibil să nu fi ascultat melodii celebre din spectacolele acestui gen. Şi mai ales din *Contesa Maritza.* M-am simțit deja mai bine. Apoi, am fost cu totul cucerită de melodicitatea duetelor şi de vocea lui Alfredo Pascu. Este, iertată-mi fie ignoranța, şi singurul interpret pe care l-am recunoscut. Costumele (Doina Levintza s-a jucat mult cu culorile şi cu materiale de bună calitate, discret lucioase) sunt şi ele seducătoare, dansatoarele, zvelte şi frumoase, chiar dacă se mişcau cu unele stângăcii, iar corul m-a acaparat definitiv. Să fi fost de-ajuns ca să mă declar mulțumită?! Am urmărit partea de actorie (un teritoriu cunoscut!). Se vedea bine încercarea regizorului de a-i face pe artişti să vorbească şi să se mişte natural. Pe unii a reuşit să-i scoată la liman; Gabriela Daha, într-o frivolă drăgălaşă, Cătălin Petrescu, într-un dandy superficial şi pus pe căpătuială, Daniel Eufrosin, într-un prinț ridicol – i-au motivat truda. Mai are, însă, mult până să-i convingă să renunțe cu totul la emfază pe aceştia şi va fi aproape imposibil să-i facă pe ceilalți măcar actori de duzină. Prea obişnuiți cu declamația pompoasă, nu se vor mulțumi uşor cu o rostire normală. Florin Fieroiu a introdus, în mijlocul reprezentației, un dans cu accente orientale, care continua o replică oarecare: „Dacă nu vine muntele la Mahomed, vine Mahomed la contesa Maritza, sau muntele..." Nici jocul de cuvinte nu l-am prea înțeles... nici prezența dansului... Am mai remarcat că, deşi sunt mulți interpreți, puțini au cu adevărat har muzical. Una dintre cele mai emoționante voci rămâne cea a lui Alfredo Pascu. La oarecare distanță se află cea a Doinei Scripcaru (o *Maritza* agreabilă, de altfel). Dincolo de aceste cusururi (inerente, cred, pentru un gen pe cale de dispariție) spectacolul are vervă, culoare, este imposibil să nu

Alfredo PASCU şi Doina SCRIPCARU

placă! Meritul cel mare al regizorului rămâne acela de a nu fi intervenit agresiv în ceva care se aşază de la sine. Cred, cu tărie, că un spectacol clasic de operetă trebuie făcut după canoanele sale şi nu actualizat cu orice preţ. Deliciile unei asemenea producţii încă o mai constituie muzica, dansul, costumele, prezenţa orchestrei, a corului şi a corpului de balet. Răzvan Ioan Dincă a realizat un spectacol accesibil, plăcut, fără fasoane.

Nu am văzut *Contesa Maritza* la premieră, ci cu ocazia aniversării a 40 de ani de la o altă premieră cu această operetă. Au fost sărbătoriţi cei care au făcut parte din acea distribuţie şi au putut fi prezenţi acum şi s-a păstrat un moment de reculegere pentru cei dispăruţi. Momentul a fost încărcat de fior. Trebuie să recunosc, urmărindu-i, în timp, activitatea, că Răzvan Ioan Dincă are harul de a crea evenimente, de a organiza permanent momente care să scoată în evidenţă instituţia pe care o conduce. O face firesc, fără infatuare şi spre binele locului în care se află. După o tăcere de vreo 10–15 ani, Opereta revine în forţă pe afişul teatral bucureştean. Multe premiere, multă publicitate (şi de foarte bună calitate, aceasta din urmă), interviuri, conferinţe de presă, apariţii la televiziune şi la radio. Este o muncă sisifică să pui pe picioare o instituţie adormită cum sigur era, până la venirea sa, Teatrul Naţional de Operetă „Ion Dacian". Se poate spune că deja s-au făcut primii paşi. Mă aşteptam să văd în sală, la *Contesa Maritza*, numai oameni trecuţi de şaizeci de ani. Surpriză, erau şi foarte mulţi tineri! Să intre Opereta în rândul teatrelor cu renume? Îi urăm din tot sufletul!

TEATRU RADIOFONIC

Constantin PARASCHIVESCU

Piese originale şi umor pe unde sonore

Două interesante cicluri radiofonice au marcat prestigiul şi sporul de audienţă al emisiunilor dramatice şi distractive în 2007: „Dramaturgi români contemporani" şi un serial de comedie intitulat „**Niet Café**". Primul este un proiect cultural lansat în vara anului 2003 în parteneriat cu Asociaţia Scriitorilor din Bucureşti, la iniţiativa lui Iosif Naghiu, secretarul asociaţiei la vremea aceea, Magda Duţă şi Luiza Mateescu din partea Teatrului Naţional Radiofonic. Cel de-al doilea a fost iniţiat de doi inspiraţi realizatori de emisiuni umoristice, Silvia Cusursuz şi Mircea Zăvoianu, cu colaborarea înzestratului dramaturg Adrian Lustig, conceput ca un serial în 25 de episoade. Ambele cicluri au cunoscut sincope de difuzare, primul cu o întrerupere de cinci luni (mai–septembrie), al doilea abandonat după un aşa-zis „sezon", epuizarea unei serii adică, din motive (pare-se) numai bugetare ambele.

Coordonatorul de proiect al dramaturgilor noştri contemporani este Magda Duţu şi în cei patru ani pe care i-a păstorit până acum a pus în undă 42 de texte a 33 de autori, majoritatea debutanţi, unii cu câte două şi chiar trei titluri. Nu aspectul numeric contează, fireşte, ci diversitatea de opţiuni problematice şi particularitatea registrelor folosite de aceşti autori, într-o construcţie unde dialogul şi subtextele lui primează. Cu mai mult sau mai pronunţat ecou. Iată, de pildă, anul trecut când s-au difuzat numai şapte, s-au auzit originale mesaje din partea unor dramaturgi consacraţi, începând cu Doru Moţoc şi al său inedit *Cam târziu, domnule Godot*. Parafrază la iluzoria speranţă aşteptată la Beckett şi figurată de Vişniec (*Ultimul Godot*), cu Dan Puric şi Radu Beligan în rolurile principale (ianuarie). A urmat Mimi Brănescu cu al său *dumnezeu de a doua zi*, schiţă existenţială implicând destinele a doi tineri din zilele noastre, conturată prin alternanţa monologurilor din unghiuri diferite de subiectivitate (februarie). În martie s-a difuzat comedia-parabolă *Domnul Telescop* (cu titlul-alternativă *Suntem gata să murim dacă ne garantaţi că rămânem în viaţă*) a lui Iosif Naghiu, pentru comemorarea scriitorului care ar fi împlinit 75 de ani; ingenioasă ficţiune, cu un bătrân astronom care priveşte cu un telescop făcut pentru stele în casele oamenilor („S-a schimbat lumea; după cum e orientat acum telescopul, lumea pare cu susul în jos"). Savuroasă creaţie parodică Virgil Ogăşanu, subtilitate expresivă a montării Cristian Munteanu. În aceeaşi interpretare, cu rezonanţe grave, însă, a lui Virgil Ogăşanu, s-a prezentat în aprilie o dramatizare a romanului *Întâlnirea* de Gabriela Adameşteanu, cu odiseea unui exilat care se întoarce, ca un coşmar, în lumea din care a reuşit să scape şi paralela cu un tânăr retras în lumea muzicii pentru a supravieţui. Debut-surpriză al Cătălinei Buzoianu în regie radiofonică, cu subtilă pendulare între voci interioare şi exterioare („M-au interesat foarte mult personajele, atât Traian Manu prins într-o formulă de vis-coşmar, cât şi Daniel, un tânăr care trăieşte într-o lume paralelă"). Debut reuşit şi al lui Marius Manole, la microfon, în rolul tânărului.

După cinci luni, *Elogiul nebuniei* de Dumitru Solomon, text nu atât neprevăzut pentru cine a scris despre Diogene, Platon, Socrate, cât sclipitor prin paradoxuri

(„Sunt prea mulți nebuni pe lume, iar înțelepților le lipsește un pic de nebunie"). Eroul principal e Erasm, fireşte, şi e conturat în antiteză cu reformistul aprig Martin Luther, a cărui intoleranță n-o împărtăşeşte („ideile nu trebuie să-şi facă loc cu sabia"). Elevată creație cu prestanță filosofică a lui Marcel Iureş, în regia dedicată cu parcimonie ideilor „solomonice" pe care le-a transpus şi în alte cinci spectacole sonore Mihai Lungeanu (octombrie). *Sectorul S* de Emanuel Pârvu, jucată la vreo trei teatre până acum, s-a reprezentat în a sa regie artistică (alt debut) cu Doru Ana, Ionel Mihăilescu, Alexandra Ioniță şi autorul însuşi, în noiembrie, iar Alexandru Dabija revine în decembrie cu montarea unui nou scenariu al de-acum consacratului Costin Manoliu, *Victoria şi crocodilul*, cu magistrale voci numite Olga Tudorache, Dorina Lazăr, Mihai Bica, Mircea Constantinescu.

*

„Niet Café", al doilea ciclu pomenit aici, este un serial umoristic, „unicul sitcom radiofonic cu divertisment en gros şi en detail", cum îl prezintă realizatorii, proiect inițiat de Radio România Actualități în colaborare cu Redacția Teatru–Divertisment. Titlul reproduce denumirea alterată de jargon moldovenesc în care expresia „net" se înmoaie în pronunție cu un „i" nepoftit şi devine „niet", ceea ce nici nu e departe de adevăr – „În cartierul nostru s-a deschis o nouă cafenea de fițe... Fița e că nu se serveşte cafea". Anunțul e transmis de un post de radio-pirat care înviorează atmosfera cu recomandarea echivocă: „Aici e Radio Zăbrăuții liberi, fost Vocea Ferentarilor, fost Rahova FM, fost Pupici FM, fost Radio 69. Transmitem în FM, emitem când putem". Noutatea proiectului constă chiar în conturarea lui ca serial de scurte episoade, aproximativ zece minute fiecare, difuzat câte patru zile pe săptămână seara la 21,50, cu o avanpremieră de un minut-două dimineața. Au fost 25 astă-vară. O inspirată opțiune i-a îndrumat spre Adrian Lustig, ca autor al textelor. Dânsul a conceput astfel un scenariu unitar ca viziune şi localizare, în cafeneaua de cartier, unde se perindă tot felul de specimene, cu scene diverse şi autonome care nu depind de o acțiune, ci de fapte diverse. Totodată, Adrian Lustig are simțul autentic al umorului, cu tâlc în replică, haz în expresie, prelucrând ingenios termeni şi nume. De la anunțul sentențios al postului-pirat, „A fost exact ora la care ați deschis aparatul" sau, „Cei născuți de ziua lor vor avea o zi normală", la un "sexpresso" dublu, „polițist de aproximitate", „aplaudaci fără frontiere", „golden-boşii", „oricare ar fi puterea, te dai cu ea" şi Mitocel Porumbeanu, ziaristul Labrador, bişnițarul Donald, inspectorul zis Poltrone, Lazăr Verzarov etc. Temele actualității sunt mai toate vizate, în spiritul anonimului care pricepe aproximativ sau strâmb, pe fondul neclintitei lui convingeri că „e vremea rechinilor" şi şansa succesului e doar „să omori capra vecinului".

Au fost treizeci de personaje în serial, cu actori distribuiți de regizorii artistici Vasile Manta şi Toma Enache din generații diferite, cu veteranii – să zic aşa – Valentin Teodosiu (*Patronul*), Virginia Mirea (*Betty*), Claudiu Bleonț (*Banditul*), Ion Chelaru (*Preotul*), Şerban Celea (*Ziaristul*) şi tinerii Raluca Rusu (*Jana*), Anemona Niculescu (*Manuela*), Oltița Chirilă (*Bubulina*), cu insistență pe Dragoş Stoica, voce cu inflexiuni uimitoare în aluzii şi accente, cu morgă şi patinări şmechereşti în postură de crainic, incredibilă retorică în imitarea poetului-senator, cu senzaționase reverberații ce le-ar râvni chiar originalul. Menționez şi două interpretări feminine reuşite ale unor persoane nemaiîntâlnite în distribuții, cu irezistibilul haz, Balerina impetuoasă a Doinei Ghițescu şi, revelația echipei, regizoarea de studio Renata Rusu, în profesoara de engleză Astejăroaie care ne produce hohote de râs.

Distribuită în doze mici, înviorează spiritele şi alungă plictiseala care „dăunează grav sănătății", cum semnalează chiar anunțul final. Că este un pamflet şi trebuie luat ca atare.

TOMOgrafii

(Comunicat de presă, Teatrul Național Bucureşti)

În perioada 21 noiembrie 2007 – 1 martie 2008, Teatrul Național Bucureşti organizează în Foaierul Tapiseriilor (Sala Mare, la etaj) o expoziție de fotografie semnată de artistul fotograf de origine japoneză, TOMOAKI MINODA.

Pentru prima oară, Teatrul Național reuneşte sub aceleaşi reflectoare portretele celor 117 actori care fac parte din trupa Naționalului şi fotografii de atmosferă din culisele şi atelierele teatrului.

Expoziția se doreşte a fi o demonstrație de forță şi valoare a celui mai important teatru din țară care aduce în fața publicului actori de calibru din toate generațiile. Înainte de a-i vedea la televizor, în emisiuni sau în seriale, la cinema sau pe alte scene, ne mândrim să-i recunoaştem a fi în primul rând actori ai Naționalului bucureştean.

Expoziția este rezultatul a cinci luni de muncă, timp în care s-au fotografiat 117 actori, s-au făcut peste 10 mii de fotografii în 3 locații diferite. Pentru a asigura o calitate deosebită imaginilor, Epson România a furnizat hârtia fotografică şi cartuşele de cerneală, iar ING, Asigurări de Viață, a suportat cheltuielile necesare legate de înrămarea celor 130 imagini. Portretele alb-negru au fost realizate cu măiestrie şi sensibilitate de către Tomoaki Minoda, artist fotograf japonez, îndrăgostit de lumea fascinantă a teatrului. Dincolo de măştile şi de personajele interpretate, actorii îşi dezvăluie identitatea, propriile emoții şi gânduri în fața camerei de fotografiat. Va fi o ocazie unică pentru spectatorii de teatru care îi vor putea admira pe artişti în portrete simple şi expresive, surprinse de un fotograf străin dintr-o perspectivă proaspătă şi neaşteptată.

Pentru expoziție, sarcina deloc uşoară de a prezenta toate aceste portrete într-o cheie nouă şi surprinzătoare i-a revenit binecunoscutului scenograf Dragoş Buhagiar.

Teatrul Odeon în turneu Budapesta şi Praga

Cu ocazia Zilei Naţionale a Romaniei, Teatrul Odeon a întreprins două turnee internaţionale, organizate de Institutul Cultural Roman la Budapesta şi Praga.

Pe data de 27 noiembrie, la Palatul Duna din Budapesta, Teatrul Odeon a prezentat spectacolul ***Un Tango Mas,*** în regia lui Alexandru Dabija, coregrafia fiind semnată de Răzvan Mazilu, care face parte şi din distribuţie alături de Monica Petrică şi Clubul TangotangenT.

Anul acesta, *Un Tango Mas* a mai fost prezentat în Israel (la Ierusalim cu ocazia Târgului de carte) şi în Italia (la Bassano del Grappa, în cadrul Festivalului Internaţional de Teatru şi Dans OperaEstate).

De asemenea, pe data de 4 decembrie, Teatrul Odeon a oferit la sala Lanterna Magika a Teatrului Naţional din Praga spectacolul de dans ***Block Bach,*** regia Alexandru Dabija, coregrafia Răzvan Mazilu. Din distribuţie fac parte Răzvan Mazilu, Monica Petrica, Coca Bloos şi CRBL.

Block Bach se afla la al doilea turneu internaţional, după ce în luna septembrie 2007, a fost prezentat la Paris.

Un nou director la Teatrul German de Stat Timişoara

(Comunicat de presă)

Mandatul noului director al Teatrului German de Stat Timişoara (TGST), **Lucian M. Vărşăndan,** a început la 1 noiembrie 2007. El îi succede în funcţie Idei Gaza, care a condus teatrul timp de patru ani şi care rămâne în continuare actriţă a TGST. Reamintim că Vărşăndan a câştigat la începutul lunii octombrie a.c. concursul pentru ocuparea funcţiei de director, după ce Ida Gaza îşi anunţase retragerea de la conducerea teatrului.

Lucian Manuel Vărşăndan, născut în 1975 la Arad, a absolvit Liceul "Nikolaus Lenau" din Timişoara, apoi a studiat Germanistica şi Anglistica la Timişoara şi Marburg an der Lahn (Germania), după care a absolvit Facultatea de Drept a Universităţii de Vest din Timişoara. A lucrat ca redactor al publicaţiilor *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien/Banater Zeitung*, până când, în 1999, s-a transferat ca secretar literar la Teatrul German de Stat Timişoara. De atunci a semnat dramaturgia de producţie la peste 30 de montări de diverse genuri, colaborând cu regizori de renume. Din 2004, a fost şeful serviciului Secretariat artistic, Marketing, Organizare spectacole, iar din 2006, consultant artistic al TGST.

NOI ÎN LUME

VINEREA LUNGĂ – succes la Torino, în cadrul Festivalului UTE

Pe 17 şi 18 noiembrie 2007, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a fost invitat să prezinte la Torino, în cadrul celei de-a XVI-a ediţii a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, spectacolul *Vinerea lungă* de Visky András, în regia lui Tompa Gábor.

Reprezentaţiile, subtitrate în italiană, au fost susţinute în sala manejului Cavallerizza Reale. Anunţată în importante cotidiene precum „La Repubblica" şi „La Stampa", cea dintâi prezenţă a Teatrului Maghiar din Cluj în patria lui Strehler s-a bucurat de o primire entuziastă, dar şi de cronici elogioase.

În „Torinosette La Stampa", pe 16 noiembrie, sub titlul „*Holocaust şi diversitate*", Monica Bonetto întâmpină „un spectacol care povesteşte, în limbajul universal al

Foto: István Biró

teatrului, despre brutalitatea şi obtuzitatea devastatoare, şi despre consecinţele sale cele mai tragice". După ce citează o declaraţie a lui Tompa Gábor, referitoare la „caracterul sacru" al piesei semnate de colaboratorul său apropiat, Visky András, autoarea articolului menţionează că reprezentaţiile vor fi prefaţate de o întâlnire cu regizorul, moderată de Roberto Tessari şi găzduită de Teatrul Gobetti.

Pe 18 noiembrie 2007, site-ul *www.cinemaavvenire.it* consemnează deja o cronică semnată de Ludovica Henrici, din care reproducem aici următorul fragment:

„Kadişul este o rugăciune rituală evreiască pentru care este necesară prezenţa a zece bărbaţi: pe scenă vedem un cor compus din nouă persoane, or, în lipsa celui de-al zecelea, ritualul nu poate avea loc. Persoana absentă este metafora lui Mesia, a celui care continuă să fie absent şi pe care îl aşteptăm în continuare, a acelui Mesia care, odată sosit, va fi omorât. Prin urmare, cea de-a zecea persoană, absentă, poate fi şi scriitorul însuşi, artistul care ne scrie istoria, pe care nu îl acceptăm, dacă nu o scrie aşa cum o vrem noi. Aşadar, nouă persoane – prezente – şi un ţap ispăşitor. Structura spectacolului este construită şi ea asemenea unui ritual: 11 imagini (scenete) tematice diferite, aliate potrivit muzicii care armonizează acţiunea şi coregrafia.

O tabără de prizonieri în care totul se petrece conform unor ritualuri, fiecare zi se derulează pe baza unui program precis şi riguros: însăşi condiţia de prizonier este un ritual al supravieţuirii. Spaţiul în care ritualul se întruchipează are o importanţă fundamentală: în jurul unei cabine transparente se adună toate, această cabină fiind metafora relaţiei dintre artist şi singurătate, într-o societate care deseori nu îşi recunoaşte valorile. Personajul principal este prizonierul acestei cabine: spaţiul, strâmt şi transparent, simbolizează fragilitatea fiinţei umane, sentimentul lipsei de intimitate, al abandonării; simbolizează, în acelaşi timp, intimitatea şi lipsa acesteia; sugerează imaginea copilului nenăscut, placenta, al cărei rol ar fi fost să protejeze copilul. Să-l protejeze pe acel copil a cărui aducere pe lume personajul principal nu şi-a asumat-o, cu toate că la Auschwitz – aşa cum se afirmă de mai multe ori de-a lungul spectacolului – s-au născut copii.

Piesa abordează probleme foarte delicate şi grave: conflictul între individ şi societate, între creator şi comunitate, holocaustul – şi totuşi, spectacolul ne surprinde printr-o tonalitate ironică căreia nu îi este asociată nici patosul exagerat, nici (auto)victimizarea peste măsură, ba chiar am putea spune că tocmai aceste sentimente sunt antidoturile cele mai eficiente ale ironiei. Astfel, holocaustul devine un eveniment universal – nu numai al istoriei evreilor –, pentru că trebuie să-l considerăm ca atare.

Rezultatul scenic al tuturor acestor elemente este o reprezentaţie incredibil de captivantă, poetică, perfectă în toate detaliile ei. Aici se cuvine să evidenţiem prestaţia superbă şi neobişnuit de profundă a personajelor piesei *Vinerea lungă* – jocul corului de nouă persoane (Hilda Péter, Attila Orbán, Balázs Bodolai, Enikő Györgyjakab, Zsolt Bogdán, Levente Molnár, Ernő Galló, Lehel Salat, Ferenc Sinkó, Emőke Kató), care iese deseori din rol, pentru a îmbrăca noi identităţi –, şi pe cea a ultimului sosit, în rolul celui de-al zecelea personaj, rol complex şi tulburător, interpretat de Áron Dimény.

Celălalt personaj principal, de asemenea foarte important şi perfect, este muzica însăşi (o ilustraţie muzicală semnată Tompa Gábor), pe care este construit ritmul piesei, şi care este în armonie cu structura textului: această muzică nu este nicio clipă o simplă ilustraţie, ci un veritabil – câteodată dramatic – comentariu al piesei."

Florian-Rareş TILEAGĂ

Jurnal (de) critic

Întotdeauna când scriu despre lucruri care m-au dat gata, cad în tot felul de emoţii, de mi se întunecă mintea. Încep ca poeţii şi termin ca apostolii. În fine, mi se întâmplă şi acum, aşa că judecaţi dumneavoastră câtă luciditate e în articolul acesta. Trebuie să vă previn că urmează un jurnal plin de cuvinte mari.

Exaltarea mi se trage, de fapt, de la spanioli, de la suflul lor pasional, care face ca până şi o lecţie de mate să pară câştig la loto. Spun asta, fiindcă am fost acolo, în Spania, adică la **Santiago de Compostela**, în regiunea Galiciei, unde m-am trezit participând, între 23–27 octombrie 2007, la „**Seminarul tinerilor critici de teatru profesionişti**". Sigur, fusesem invitat de AICT (Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru), prin bunăvoinţa Ministerului Culturii şi Cultelor de la noi, care plătise aproape totul în cazul meu. Dar nu-mi prea venea să cred că mă aflam acolo să reprezint critica tânără din România.

Cel puţin aşa a dat de înţeles tipul de selecţie a participanţilor la seminar: câte unul (chiar doi) din nouă ţări membre AICT, anume Belgia (Celia Ledoux), Bulgaria (Kremena Dimitrova, Elitsa Mateeva), Canada (Katherine Fournier), Cehia (Jan Petružela), Portugalia (Constança Carvalho Homem), România (Florian-Rareş Tileagă), Slovacia (Daria Feherova), Suedia (Anna Håkansson, Johan Hilton) şi Ungaria (Borbála Sebők, Gálné Papp Tímea). În total, am fost doisprezece critici, cu vârste între 21 şi 33 de ani, plus cei doi moderatori ai acestor întâlniri de lucru, anume Paulo Eduardo Carvalho (membru în conducerea Asociaţiei Portugheze şi asistent al Margaretei Sörenson, director de organizare a seminariilor AICT pentru criticii tineri) şi Mark Brown (critic de teatru scoţian, redactor al cotidianului *Daily Telegraph* şi al publicaţiei scoţiene centrale *Sunday Herald*). Fiind găzduit de festivalul de teatru galician din Santiago, numit „Feira Galega das Artes Escénicas", seminarul a fost organizat de AICT, în colaborare cu „Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicals", „Asociaţia Spaniolă a Regizorilor de Teatru" şi „Escola Superior de Arte Dramática de Galicia" din Vigo, condusă de teatrologul Manuel Vietes, prezent şi el la finalul Seminarului.

Toată armata asta de asociaţii, institute şi personalităţi s-au trudit ca seminarul să meargă strună. Şi a mers. În primul rând, în fiecare zi a seminarului doi sau trei participanţi aveau la dispoziţie câte douăzeci de minute, în care erau invitaţi să prezinte un fel de raport despre starea teatrului din ţările lor. Unele statistice, altele polemice, prezentările au dat din plin acel aer de diversitate identitară, aşa cum se cuvine oricărei întâlniri culturale. Aşa am aflat, între altele, de tradiţia puternică de teatru de păpuşi din Bulgaria, de fuziunea de ritual şi coduri europene din teatrul canadian, de experimentalismul general şi de cele optsprezece reviste de teatru (!) din Belgia, de teatrul tip gherilă din sistemul închistat al culturii portugheze, sau de spumosul conflict între generaţiile de critici din Suedia. În ce mă priveşte, mi-am adus contribuţia de „mesager" al teatrului românesc, prezentând un eseu în care i-am promovat imaginea actuală (fără franjuri şi ciucurei, ci aşa cum e ea, cum o ştim cu toţii).

Cursanți ai Seminarului de critică de la Santiago de Compostela

În al doilea rând, fiecare dintre cele cinci zile ale seminarului nostru a constat în discuții despre spectacolele zilei anterioare, incluse în festivalul de teatru din aceeaşi perioadă. Dar, cum programul festivalului era atât de încărcat – douăzeci şi nouă de spectacole în total, deci cam cinci pe zi –, am fost nevoiți să alegem doar două spectacole pe zi, pe care să le analizăm ulterior. Cum era de aşteptat, le-am ales pe cele mai puțin textocentrice, putând astfel trece de bariera lingvistică.

Aşadar, ne-am dus la Festivalul de teatru galician. Dar am dat peste o sărbătoare cât se poate de neinteresantă şi am spus-o toți, într-un fel sau altul. Adică aproape toate cele nouă spectacole, câte am văzut noi în cinci zile, au fost la pământ, ca s-o spun pe şleau. Şi chiar nu cred că am fost aşa ghinionişti încât să fi ales să vedem doar acele spectacole care nu meritau văzute. Eu, însă, am încercat să mă conving că nu-i totuşi aşa, ducându-mă (împreună cu alți colegi) şi la alte spectacole, unele din afara festivalului. Nicio şansă! Teatrul galician, aşa cum ni s-a prezentat nouă, a fost de o mediocritate atât de „la vedere" şi, culmea, atât de sigură pe sine în închipuita ei valoare, încât micile excepții parcă nici n-au contat. Le şi pomenesc: *Truenos & misterios* (Matarile Teatro), *Margar no pazo do tempo* (Sarabela Teatro) şi *Kamikaze* (PistaCatro). Au fost singurele în care găseam ritm, contrapunct, surpriză, dinamică, texte bine scrise, actorie profesionistă, subtilitate scenografică, deci singurele despre care vorbeam toți, în acelaşi timp, la seminar. Că doar e şi entuziasmul un semn de reuşită a spectacolului.

Restul n-au fost decât tentative scenice, pline ochi de ambiții. Ambiții de contemporaneizare a limbajului scenic prin abuz de coregrafie nedefinită, confuză

stilistic, compusă de dragul colajului postmodernist, dar prost înțeles, scăpat de sub control (*30.000*, produs de Pisando Ovos).

Am văzut, apoi, ambiții de creare a unor spectacole fără niciun fel de viziune (*4:48 Psychosis*, produs de Nut Teatro), tocmai pentru că încercau să semene, prin decor şi actorie, cu cine ştie ce spectacole de senzație din teatrul spaniol.

Am văzut producții diforme, în care decorul era un amestec arbitrar de semne culturale (*O burgués fidalgo*, produs de Teatro do Morcego), aduse pe scenă în speranța că dau bine şi că par artă complexă. Nu tu motivație, nu tu predicație, de parcă tot ce contează în teatru e gălăgia scenică ce atrage atenția, cu orice preț. Cu prețul publicului, care e de multe ori mai conştient de clişee decât regizorul.

Au fost spectacole (*Corpos disidentes*, produs de Nut Teatro) unde era clar impulsul regizorului (impuls pe care amatorii îl au, de obicei) de a crea mister, profunzime, simboluri pe scenă, fără un scenariu precis. De aceea, mişcările scenice, rostirea replicilor şi muzica alunecau într-un fel de *slow-motion*, de religiozitate păstoasă. Trist, pentru că aceste intenții regizorale i-au constrâns pe actori (unii dintre ei chiar profesionişti...) să joace fără determinare.

Am văzut şi producții „pentru copii", cu marionete, păpuşi şi actori. Dar copiii căscau, vorbeau, simțindu-se bine când nu trebuiau să descifreze (cu mintea lor ingenuă) anarhia de ambiții regizorale de pe scenă. Şi care, apropo, nu se adresau copiilor. Ei bine, au fost spectacole (*Cloun Creolus Dei*, produs de Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – Instituto Camões Mindelo şi *Sen título 4x8x6*, produs de Os Monicreques de Kukas) care au denotat cele două grave prejudecăți: 1) teatrul pentru copii trebuie să fie educativ şi 2) teatrul pentru copii nu trebuie să fie de cea mai bună calitate. Observația îi aparține participantului ceh.

În sfârşit, m-am convins nu doar că spectacolele fuseseră create, cumva de-a valma, ci şi că majoritatea spectatorilor din Vest sunt înnebuniți după lucruri care îi surprind vizual, dar pe care nu le pricep. Asta am dedus din încântarea lor (atunci când nu era enervare), încât pot spune că am văzut şi eu cum arată un public excentric, care vine la teatru, aşa, de dragul şocului.

Întrebat despre toate acestea, Manuel Vietes, decanul Şcolii de Teatru din Vigo, a răspuns fără ocolişuri: da, teatrul din Galicia e în mare parte dezastruos, de vină fiind lipsa unei educații specializate a artiştilor. De aceea, „critica în Galicia e sinucidere", cum însuşi a declarat. A mai adăugat că Festivalul nu a avut un juriu profesionist care să facă o selecție pe criterii, companiile invitate fiind încurajate, astfel, să producă în continuare la fel de prost. Vietes a încheiat, asigurându-ne că Şcoala de Teatru din Vigo, al cărei decan este, va pregăti generații care vor schimba această situație prin programul de învățământ, prin profesorii de renume invitați din Anglia şi SUA. Şi l-am crezut pe cuvânt pentru luciditatea cu care a recunoscut, ca teatrolog, toate aceste probleme.

Pe lângă asta, decanul ne-a invitat să scriem toți pentru revista de teatru din Vigo, aşa încât festivalul să aibă parte de un jurnal critic ținut de participanții Seminarului. Frumos.

La cât de slabe erau producțiile din festival, dicuțiile despre ele, de la seminar, erau un deliciu. Sau tocmai fiindcă văzuserăm atâtea „chifle" aveam cu toții chef de vorbă. Dar era un chef cât de sănătos vi-l puteți închipui, care aducea cu sine totodată umor şi răspundere în tot ce era argumentație critică. Ce mai, aveam cu toții „un chef profesionist" de lucru, într-o atmosferă de respect şi răbdare, indiferent de vârstă, cum nu întâlnisem în nici un alt cerc de intelectuali din România. Chiar regret să spun asta! N-am întâlnit niciun fel de fițe autoritariste, de genul „ce ştii

tu, ţâncule, ce-i viaţa şi critica, habar n-ai cât c...t o să mănânci în viaţă etc.", dincolo de care sunt întotdeauna frustrările de statut profesional, nemulţumirile mocnite, otrăvurile declaraţiilor cinice, de faţadă, duşmăniile de dragul senzaţiei sau mai ştiu eu ce aberaţii psihopatologice am văzut eu de atâtea ori între colegii din critica românească. Mă rog. Ideea e că seminarul a fost o onoare, împărţită tuturor egal de cei doi moderatori, anume Paulo şi Mark, care au ştiut să ne asculte şi să se lase ascultaţi, cu multă maturitate critică.

Un lucru bun în privinţa festivalului a fost că acesta era destul de divers, obligându-ne să fim flexibili, să schimbăm perspectivele. Şi, de obicei, perspectiva era una dominant sociologică, bazată pe tema spectacolului, după care abordam un tratament estetic al acestuia. Discuţiile („masă rotundă") ne angajau pe toţi, pentru că zilnic porneam de la câte un spectacol, încercând să-i găsim slăbiciunile&reuşitele. Apoi discuţia se lărgea, ajungându-se ca în fiecare zi să alcătuim inventare de greşeli comise, în general, în construcţia spectacolelor. Fiecare discuţie încerca să fie cât mai constructivă, fiind începută în ideea de a explica diversele interogaţii sau provocări, lansate de spectacol. N-au lipsit deloc nici discuţiile în contradictoriu, dar erau purtate cu atâta preocupare pentru găsirea unei concluzii, că polemica nu mai conta chiar atât.

M-am apropiat de colegi nu numai prin respectul de care tot vorbeam, dar şi prin limbajul comun. Şi nu mă refer la engleză, ci la cuvântul critic, care a fost într-un fel celebrat în timpul seminarului. Ne trezeam vorbind aceeaşi limbă profesională şi tuturor ne plăceau (uneori cam mult...) expresiile plastice, exacte, frumoase. Poate vă sună a beteşug, dar măcar e unul nobil...

Mă opresc aici, dar e musai s-o spun: e cam nedrept că doar eu, dintre colegii mei români, m-am putut bucura de Seminar şi, mai ales, de oraşul Santiago, bijuterie de arhitectură romanică. Ştiu că sunt atâţia tineri critici, sigur mai merituoşi decât subsemnatul, care stau la „coadă" de multă vreme pentru aşa ceva. Chiar ar fi fost bine ca *toţi* să vedem cum e „dincolo", unde mesele rotunde nu-s doar la propriu...

Naţionalul bucureştean la Budapesta

Teatrul Naţional din Bucureşti a susţinut două reprezentaţii cu spectacolul ***Inimă de câine*** după Mihail Bulgakov, în zilele de 3 şi 4 noiembrie 2007, pe scena prestigiosului Teatru *Katona Jozsef* din Budapesta. Turneul a fost încununat de succes, în ambele seri sala de 380 de locuri fiind plină până la refuz.

În sală s-au aflat, alături de personalităţi ale vieţii culturale şi artistice ungare, reprezentanţi ai Institutului Cultural Român din Budapesta, cât şi ai Ambasadei noastre în capitala Ungariei. Reacţiile publicului au fost neaşteptat de vii, atât la text, supratitrat anume pentru acest turneu, cât şi la transpunerea scenică.

Spectacolul pus în scenă de regizorul Yuriy Kordonskiy, cu scenografia Ştefaniei Cenean, a fost apreciat ca o realizare artistică rafinată, care alătură grotescul cu drama, într-o montare deosebită şi cu o interpretare pe măsură. Au fost răsplătiţi cu aplauze entuziaste actorii: Victor Rebengiuc, Mircea Rusu, Marius Manole, Florina Cercel, Cecilia Bârbora, Tania Popa, Şerban Ionescu, Gavril Pătru, Alexandru Bindea, Monica Florescu, Afrodita Androne, Dragoş Ionescu, Răzvan Popa.

Cătălina PANAITESCU

Purcărete, Cărbunariu, Peca, la Londra

În timp ce mă pregăteam să scriu un articol entuziast despre prezența pieselor româneşti în repertoriul unor teatre de prestigiu din Londra, mi-am dat seama că devenisem ceva de genul unui trombonist nearmonizat.

În ultimii ani am admirat relația care a început să prindă formă între teatrul românesc (respectiv dramaturgia românească de azi) şi Royal Court Theatre, deja cu istorie în promovarea textelor dramatice. M-am bucurat să constat că Andreea Vălean, Peca Ştefan, Gianina Cărbunariu, Vera Ion şi Maria Manolescu au călcat pragurile acestei instituții-laborator de piese noi. Cu atât mai mult mi-a săltat inima de bucurie când am văzut că Andreea Vălean se întoarce la Londra să discute proiecte noi cu Royal Court. Sau că Maria Manolescu îşi prezintă ultima piesă „*Nu sunt Iisus Hristos*" în cadrul programului de rezidență internațională din august 2007.

Fericire! Fericire! Fericire! Vă închipuiți ce am simțit când văd în frumoasa piațetă din Sloane Square, printre miile de luminițe albastre, scris cu litere mari şi roşii, pe frontispiciul de la Royal Court: ***Rinocerii*** de Eugen Ionescu şi ***Kebab*** de Gianina Cărbunariu. Mărturisesc că m-au încercat sentimente de mândrie națională.

Rinocerii a fost montată de chiar directorul teatrului, Dominic Cooke, şi s-a jucat în fiecare seară timp de aproape patru luni. O echipă bine aleasă: actori talentați, scenografi recunoscuți şi o armată de oameni din spatele producției, care au pus în aplicare o formulă verificată de presă şi marketing. Spectacolul avea toate premisele unui succes răsunător în West End.

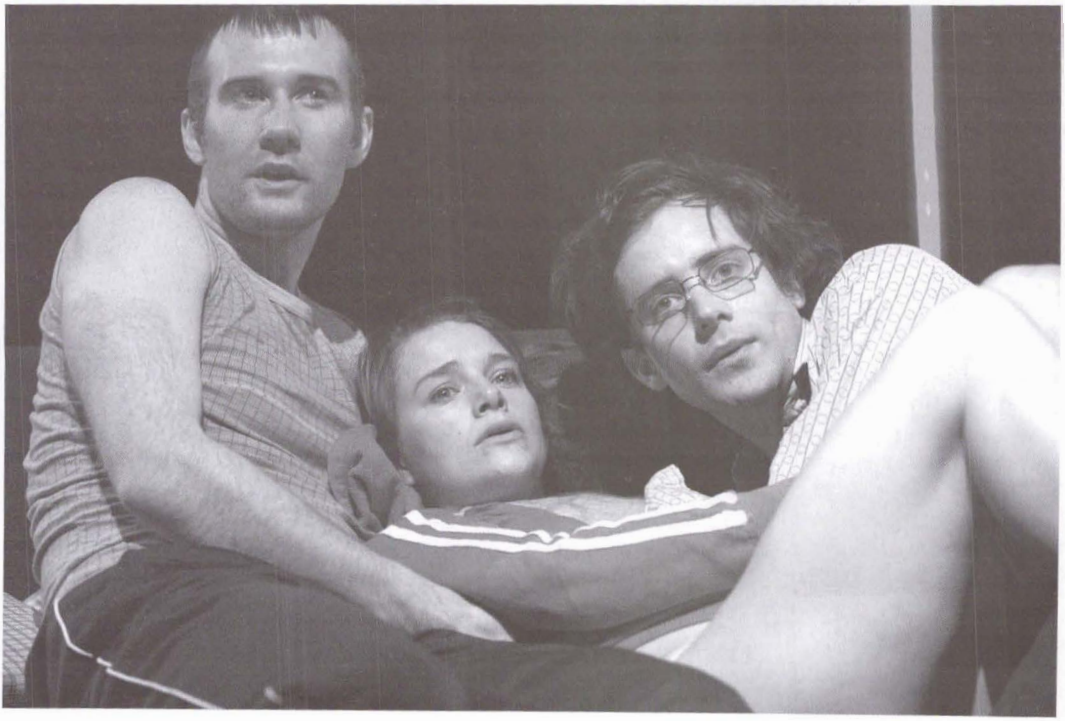
Cortina se ridică şi îi vedem pe Berenger şi Jean flecărind despre noaptea lungă a primului şi conştiinciozitatea celui din urmă. Urmărind să scoată în evidență tema supunerii (regimurilor totalitariste – fascism, comunism – la libera alegere), a standardizării, spectacolul îşi continuă cursul într-un ritm logic, rațional, în care tensiunea pare să fie ponderată în mod constant de bagheta regizorală. De aici, slabele performanțe ale actorilor, care parcă au bifat textul lui Ionescu. Cu excepția lui Jasper Britton în rolul lui Jean, care a dat viață scenei în momentul când vedem cu ochii – şi îl credem – că se transformă în rinocer. Adaptarea lui Martin Crimp a punctat textul ionescian cu câteva fraze de umor de bună calitate: de exemplu când un coleg îi spune lui Berenger că este „absurd să se isterizeze numai pentru că o mână de oameni şi-au schimbat culoarea pielii".

Rinocerii lui Dominic Cooke nu se înscrie în rândul spectacolelor notabile ionesciene. O interpretare cuminte a textului, joc actoricesc limitat, o producție ponderată ce a reuşit să comunice cu publicul numai în câteva ocazii – un spectacol care nu e nici al regizorului, nici al actorilor.

Textul Gianiei Cărbunariu *mady-baby.edu* s-a jucat la Londra sub titlul *Kebab*. După ce a făcut turul festivalurilor europene, *Kebab* s-a bucurat de atenția celor de la Royal Court, unde s-a jucat în nouăsprezece reprezentații. Povestea este simplă: trei români emigrează în Irlanda şi fiecare încearcă să-şi urmeze visul. Voicu vrea să facă bani ca să se dea mare în fața familiei şi a prietenilor din România, măcar o dată pe an; Mădălina îşi doreşte să se scalde în parfum franțuzesc, iar Bodgan să facă un master în arte vizuale. Cu toții experimentează statutul de imigrant. La început, Mădălina lucrează într-o şaormărie, dar Voicu o introduce rapid în joc şi, ajutați de talentul artistic al lui Bogdan, vând imagini de sex violent pe internet. Cu intenția de a prezenta un text onest despre realitățile româneşti, piesa Gianinei Cărbunariu nu

Scenă din *Rinocerii* de Eugen Ionescu (Royal Court Theatre)

Scenă din *Kebab* de Gianina Cărbunariu (Royal Court Theatre)



atrage în mod spectaculos atenția publicului londonez, pentru că aceste poveşti s-au spus în nenumărate rânduri în filme, emisiuni TV, teatru, internet, presă şi diverse alte canale. Îmi amintesc de *Sex Traffic*, film prezentat de Channel 4 în 2004, care trata acelaşi subiect, rol care i-a adus Aneimaria Marinca un Premiu Bafta pentru cea mai bună actriță.

Spectacolul regizat de Orla O'Laughlin nu a fost lipsit de ritm şi tensiune, iar actorii au fost excelenți. Din păcate, povestea imigrantului est-european, care pleacă în Vest pentru o viață mai bună şi se trezeşte exploatat, nu mai trezeşte nici compasiune şi nici oroare în rândul publicului.

Deşi cele două producții n-au avut parte de cronici extraordinare, publicul le-a gustat, dovadă fiind vânzările extraordinare de bilete. În seara premierei celor două piese, Royal Court Theatre – Upstairs şi Downstairs, a fost arhiplin. Faptul că teatrul românesc este prezent într-una dintre marile capitale teatrale ale lumii şi se ridică la un nivel competitiv, iar Gianina Cărbunariu face parte din rândul dramaturgilor tineri *jucați* la ora actuală în Europa, nu poate să fie decât un prilej de bucurie. Veritabil.

*

"Theatre Café Europe" este o manifestare care a început în anul 2006 la Londra ca un program-pilot. Rezultatele au fost foarte bune, ca atare evenimentul a atras fonduri şi, în 2007, a devenit un festival în sine, organizat în patru oraşe europene: Tallin, Amsterdam, Lille şi Londra. "Theatre Café Europe" îşi propune să aducă în prim plan autori care scriu piese de teatru pentru publicul tânăr. De la noi fost prezent Peca Ştefan, aflat în rezidență la Long Wharf Theatre în New Haven, Connecticut.

În programul de anul acesta au fost selectate douăzeci de piese noi scrise de dramaturgi tineri. Participarea lui Peca a constat în lectura piesei ***Culori,*** care a fost tradusă în patru limbi străine şi jucată în toate cele patru oraşe ale lui "Theatre Café Europe". În Bucureşti piesa se joacă la Teatrul Foarte Mic.

Protagonistul este dramaturgul Peca, deportat din State sub acuzația de terorism. Piesa începe cu câțiva puşti dintr-un apartament din Brooklyn, care nu-şi găsesc locul şi scopul în viață şi, pe deasupra, sunt implicați într-un labirint al drogurilor. Pe fondul acesta intervine o poveste de amor, un soț vrea să-şi recucerească nevasta, iar soluția pare să vină foarte natural: cu toții pleacă în România, unde speră să devină milionari din vânzarea de prafuri halucinatorii şi să-şi rezolve problemele de trup şi suflet. Însă finalul lui Peca este complet diferit față de aşteptările publicului.

Culori a fost scrisă la New York şi nu este o piesă a imigrantului român. Un text vivace, dinamic, în care tot timpul se întâmplă ceva, fără nicio clipă de respiro. Se vede nerăbdarea lui Peca de a da cât mai mult. Uneori prea mult. La fel cum se vede că are condei dramatic, dar mai are nevoie de muncă şi şlefuire. Prin ritmul alert, autorul îşi „ține" spectatorii, însă trebuie ceva mai mult ca să-i pui pe gânduri. Cum se spune: aurul olimpic înseamnă 1% inspirație şi 99% transpirație! Iar Peca e pe drumul cel bun.

Englezii au fost „prinşi" de lumea lui, fapt dovedit de discuțiile după spectacol. Întrebări despre structura piesei, despre cât s-a „dezis" autorul pe parcursul celor două ore cât a durat spectacolul, despre ce a fost bine, ce n-a fost bine, despre oamenii, care – şi în România şi în S.U.A. – merg pe stradă şi cumpără ziare dimineața. Peca este un autor controversat. A fost acuzat şi apărat de public. Piesa a provocat audiența într-un mod în care numai o voce talentată şi inteligentă putea să o facă.

"Theatre Cafe Europe" a arătat lumii pe cei mai buni tineri dramaturgi ai momentului, într-un program coerent, consistent şi cu o tematică foarte diversă. Prezența lui Peca în cele patru oraşe demonstrează, pe de o parte, că avem de-a face cu un festival serios, bine programat, cu o participanți aleşi pe sprânceană, şi, pe de alta, că Peca Ştefan este una dintre vocile articulate ale dramaturgiei tinere europene.

LUMEA LA NOI

Nava SEMEL

„Mă simt ca un jongleur..."

Liana Ceterchi: *De ce ați ales acest subiect? Cum a prins viață această piesă? În ce a constat colaborarea dumneavoastră cu actrița, mamă a copilului cu sindrom Down?*

Nava Semel: În 1985, imediat după publicarea cărții mele *Pălăria de sticlă*, care se concentra pe rana adânca lăsată de Holocaust în familiile de supraviețuitori, am fost contactată de actrița israeliană Assi Eshed, mamă a unui băiețel cu sindrom Down, care m-a rugat să scriu o monodramă pentru ea. Credea că de vreme ce eu deja mă ocupasem cu probleme dureroase în familie, eram alegerea perfectă să scriu această piesă. La început am fost reticentă, mai mult pentru că simțeam că nu pot să mă scufund încă o dată într-o problematică dureroasă, dar în momentul în care l-am întâlnit pe băiatul lui Assi, care avea pe atunci opt ani, am fost copleșită de personalitatea lui luminoasă, inocența lui nesfârșită și de nesecata lui iubire, așa că până la urmă am fost de acord. Assi a fost dispusă să-mi împărtășească din experiența ei și, de asemenea, a făcut o mulțime de cercetări. I-am explicat că eu scriu FICȚIUNE, așa încât o actriță profesionistă, cum era ea, să poată fi capabilă să intre într-un tărâm fictiv și să creeze un nou personaj și o realitate nouă pe scenă. Am fost binecuvântate să avem în echipă un excelent regizor, Itzik Weingarten, și piesa s-a jucat 11 ani pe scena israeliană.

L. C.: *Dintre toate punerile în scenă ale piesei (câte au fost?), cum ați receptat versiunea românească?*

N. S.: Sunt mereu uimită cum fiecare producție din fiecare țară este atât de diferită și de unică. E ca și cum piesa oferă destul spațiu și destul loc, atât regizorului cât și actriței pentru aportul lor personal. De exemplu, în producția care se joacă acum în Polonia, întreaga scenă seamănă cu o viziune „din spațiu" și o formație rock cântă live pe scenă, umăr la umăr cu monologul actriței.

Piesa a fost pusă în scenă la New York, Los Angeles, Praga, Roma, Lodz (Polonia), Ankara (Turcia) și în limba arabă în Israel. Acum patru ani a fost luată de Constantin Chiriac, directorul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, pentru o lectură și, de la Sibiu, s-a jucat la Reșița, cu actrița Mălina Petre, regizată de regizorul turc Kemal Besar. Îi sunt recunoscătoare domnului Chiriac pentru încrederea pe care a avut-o în piesa mea. Ca piesă radiofonică a fost produsă de BBC Londra, de asemenea în Germania, Franța, Belgia, Irlanda, Spania și Austria unde a câștigat Premiul pentru cea mai bună piesă radio a anului în 1996. A fost, de asemenea, produsă la Radio România în 1997, cu actrița Irina Mazanitis, făcută de regizorul israelian de origine română Michael Pascal. Am fost profund mișcată de ultima producție românească a piesei *Copilul din spatele ochilor*. Regizoarea Liana Ceterchi a reușit să creeze o viziune minimalistă și totuși foarte vie și plină de o bogată imaginație. Actrița Gabriela Popescu, mai cunoscută pentru calitățile sale de importantă actriță de comedie, se dovedește a fi o impresionantă actriță dramatică deopotrivă. Ea își folosește atât corpul, cât și părul, ca să prezinte un curcubeu de sentimente.

Atât regizoarea cât și actrița împreună creează o intimitate de familie, concentrându-se pe mama iubitoare care dorește să-și protejeze cu orice preț, copilul nevinovat și care luptă cu mult curaj pentru cauza lui, pentru a schimba atitudinea societății față de cei care sunt mai puțin norocoși decât noi.

L. C.: *În prezent la ce lucrați?*

N. S.: În ultimii ani sunt implicată în proiecte care tratează teme precum *Teatrul în muzică și în operă*, colaborând cu Ella Milch-Sheriff, una dintre cele mai bune compozitoare israeliene. *Și șobolanul a râs*, bazată pe romanul meu din 2001, vorbește de ororile Holocaustului și de felul în care noi transferăm această amintire în viitor. Am fost într-adevăr norocoase că piesa noastră a fost primită cu căldura

şi că a fost apreciată pentru curajul de a folosi mijloace artistice neconvenţionale. Opera spune povestea unei fetiţe de cinci ani, fără nume, aşa cum este înfăţişată de ea peste ani, nepoatei sale. Părinţii fetei o încredinţează unei familii de ţărani polonezi dintr-un sat. Ea este ascunsă într-o pivniţă întunecată, unde se depozitau cartofii, cu foarte puţină hrană şi doar cu un şobolan drept companie – şi unde este în repetate rânduri violată de fiul fermierului.

Când părinţii fetei nu mai trimit bani, soţia fermierului o duce la preotul satului cerându-i acestuia s-o omoare. Dar Fratele Stanislaw o ascunde pe fetiţa evreică în biserica lui, riscându-şi viaţa ca să-i vindece corpul rănit şi sufletul frânt.

Opera se joacă pe scena teatrului Cameri din Tel Aviv, deja de trei ani. În 2006, s-a jucat la Teatrul Dramatic din Varşovia, iar în vara lui 2008, se va juca la Festivalul de Muzică şi Teatru din Africa de Sud.

L. C.: *De ce o operă?*

N. S.: Pentru mine, Opera este teatrul total. Eu sunt îmbogăţită de muzică şi de faptul că această piesă ne-a dat posibilitatea să găzduim şi alte forme de artă, precum arta vizuală şi muzica live, toate acestea fac din operă o legitimă platformă pentru un eveniment multimedia. Această experienţă a fost un punct de răscruce în cariera mea de scriitor şi acum o mare parte dintre scrierile mele implică un parteneriat cu muzica.

L. C.: *Ce planuri de viitor aveţi?*

N. S.: Lucrez, alături de compozitoarea Ella Sheriff, la o nouă operă: *Lecţii de zbor*, bazată şi ea tot pe una dintre cărţile mele. Se petrece în primii ani ai statului Israel şi se concentrează pe o fetiţă care învaţă cum să zboare, de la un evreu, care a emigrat din insula tunisiană Djerba şi care deţine secretul evreilor zburători. Suntem, de asemenea, în proces de creare a *Cabaretului Bibliei*, iar eu mai scriu încă două cărţi. Una se petrece în Italia sub ocupaţie nazistă şi cealaltă nu este o ficţiune, ci are ca bază documentară călătoria mea în Australia, unde am fost în vizită la fiul meu cel mare, care studiază acolo muzica. Îmi place să fiu ocupată... Mă simt ca un jongleur într-un circ, aruncând multe mingi în aer şi sperând să prind cel puţin una dintre ele.

L. C.: *Plănuiţi să jucaţi operele dumneavoastră şi în România?*

N. S.: Eu pot doar spera că *Şi şobolanul a râs* va fi invitată să se joace şi în România. Părinţii mei s-au născut în Bucovina. Tatăl meu, Itzhak Artzi, era din Siret şi mama mea s-a născut în Suceava. Prima mea vizită în România a fost la începutul anilor 1980, pentru că tatăl meu îşi dorea atât de mult ca fiica şi fiul lui să vadă ţara în care se născuse el şi să viziteze mormintele străbunicilor lor. Îmi pot doar imagina ce emoţionată voi fi dacă textul meu, scris în iubita mea limbă ebraică – pentru mine, adevărata mea casă – va fi auzit pe pământul ţării de baştină a mamei şi a tatălui meu.

L. C.: *Ce părere aveţi despre teatrul românesc?*

N. S.: Admir faptul ca Teatrul românesc a fost întotdeauna o experienţă incitantă, deschis către noi experimente şi metode inovatoare. De la verişoara tatălui meu, Beate Fredanov, faimoasa actriţă română (ce ne-a împărtăşit din bogata ei poveste de viaţă în teatru), am aflat despre marile realizări ale teatrului românesc în trecut, despre cât de popular a fost el întotdeauna şi despre cât de popular, din fericire, mai este încă. Beate Fredanov era foarte mândră de faptul că publicul era format din tineri. Mulţi dintre cei mai buni actori israelieni sunt născuţi în România şi unii dintre ei au fost chiar studenţii lui Beate Fredanov. Mi-aş fi dorit ca Beate să fi trăit şi să fi fost alături de mine la premiera piesei *Copilul din spatele ochilor* în limba română. Ce fericită ar fi fost!

Interviu de: *Liana CETERCHI*

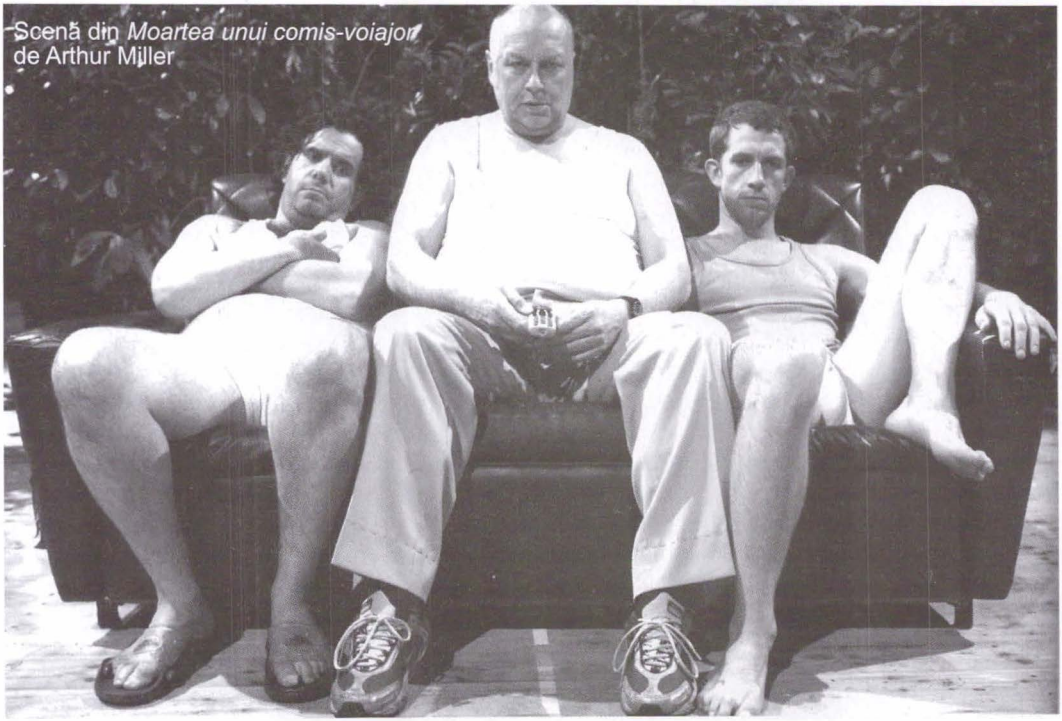
DIN LUME

Angelina ROŞCA

Full kontakt pentru marginali!

Festivalul Internaţional de Teatru KONTAKT, fondat de Teatrul Wilam Horzyca (Polonia, Torun) în 1991, a devenit o trambulină pentru noua generaţie de practicieni teatrali. Aici s-au manifestat Lies Pauwels (Belgia), ***Árpád Schilling***, Sasha Waltz, Thomas Ostermeier, Frank Castorf (Germania), Tim Etchells (Marea Britanie), Johan Simons, Feike Boschmy (Olanda), Ivan Vyrypayev, Kama Ginkas (Rusia), Andriy Zholdak (Ucraina), Viktor Bodo, Peter Gothar, János Háy (Ungaria) şi alţi creatori ce s-au impus pe orbita mondială. Graţie unui bogat şi variat program spectacular, dar şi a unor evenimente ce au secundat KONTAKT-ul, cum ar fi forumurile teatrale europene, întâlnirile cu creatori, demonstrarea filmelor şi spectacolelor-video, prezentarea cărţilor şi revistelor, această ediţie a dobândit o mare consistenţă culturală. Tocmai de aceea nu e de mirare că Festivalul din Torun şi-a găsit locul său pe harta teatrală a lumii. Dacă iniţial KONTAKT-ul unea teatrele din Polonia cu cele din ţările vecine (Estonia, Letonia, Lituania, Ucraina, Ungaria), ulterior hotarele geografice ale Festivalului s-au extins considerabil. Aici şi-au dat concursul echipe din Australia, Belarus, Belgia, Bulgaria, Cehia, China, Coreea de Sud, Danemarca, Elveţia, Georgia, Germania, Grecia, Finlanda, Franţa, Iugoslavia, Marea Britanie, Norvegia, Olanda, România, Rusia, Spania, S.U.A., Suedia, Turkmenistan, Vietnam, Uzbekistan. S-a extins şi cadrul tematic. Selecţionerii alcătuiesc afişul Festivalului în funcţie de tema proprie a fiecărei ediţii. La cea de-a şaptesprezecea ediţie a KONTAKT-ului (26 mai–1 iunie 2007), experimentata şi talentata directoare Jadwiga Oleradzka şi-a pus în gând să se joace cu însăşi definiţia de „hotare"... Să ne facă să medităm ce şi cum iese azi în afară sau s-a cramponat între...

Eroii spectacolului *Moartea unui comis-voiajor* al trupei berlineze „Schaubühne am Lehniner Platz" nimeresc sub definiţia de marginali elaborată de Robert E. Park. Victime ale civilizaţiei industriale, ei trăiesc în megapolis ca în pădure, construind relaţiile cu cei din jur în modul cel mai primitiv şi consumist cu putinţă. De aceea şi scena plină de copaci (Katrin Brack a intrat în posesia Premiului pentru cea mai bună scenografie a Festivalului) – sugerează nu doar acea junglă din care a ieşit Willy Loman la 21 de ani, dar şi cea în care s-a pomenit acum. El nu are cu ce să achite asigurarea. Firma, căreia i-a consacrat 36 de ani din viaţă, îi refuză serviciile. Distrus de lipsa perspectivei pentru sine şi copiii săi, Willy ajunge la trista concluzie că omul mort costă mai mult decât omul viu. Regizorul Luk Perceval (deţinătorul celui de-Al Doilea Premiu al Festivalului) a proiectat piesa lui Arthur Miller pe realitatea contemporană a Germaniei. Eroii nu au un contact cu „socium"-ul. Apoi şi în familie e o atmosferă sufocantă. Chiar la începutul spectacolului, Willy (Thomas Thieme) şade pe un divan de piele ţinând în mână telecomanda. Timp îndelungat


Scenă din *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller

nu reacționează la întrebările grijulii ale soției (Carola Regnier), pentru ca deodată, fără a-şi lua privirea de la ecran, să țină un monolog care culminează cu: „Se pare că-mi ies din minți". Aici se anunță desenul întregului spectacol. Personajele înțepenite explodează rând pe rând. Cei din jur, în aceste clipe, rămân absenți. De regulă, ei includ televizorul şi se autoexclud. Chiar de ar muri cineva de isterie, nimeni nu s-ar impacienta. Apropo, unul dintre fii, după ce recunoscuse că a stat trei luni la închisoare, deja era pe cale să o facă. Spumă la gură... Spasme... Semne de asfixiere... Te apuca şi un gen de compasiune pentru actor... E, da ce să-i faci! La Perceval totul e pe muchie de cuțit: situațiile, relațiile, jocul actorilor. Cu o expresivitate extrem de dură, regizorul german transmite spectatorului senzația de colaps familial. Starea interioară a lui Willy este redată prin acțiuni brutale.

Pe acest fundal agresiv se evidențiază unicul fragment echilibrat (până şi mizanscena aminteşte un cântar). Feciorii (Bruno Cathomas şi André Szymanski) şed de ambele părți ale mamei care se străduieşte să-i împace înde ei, dar şi cu tatăl. Se pare că, pentru întâia oară, fiii s-au gândit la părintele lor care, zi de zi, lucrează pentru ei. Iar întrebarea Lindei „Când o să i se dea medalie pentru asta?" lasă o pauză îndelungată, dar nu schimbă nimic. Din nou, cei ai casei prăbuşesc copacii. Şi, din nou, mama încearcă să-i pună la loc. Înțelegătoare, dar neajutorată, ea încearcă, cel puțin, să mențină ordinea.

În alt mod se refractă ideea marginalității în personajul creat de Tatiana Tolstaia. Modul de viață al Soniei, preferințele ei, disponibilitatea, bunătatea dusă aproape la absurd, nu se înscriu în cadrul comun. Ciudățenia acestei eroine este „apetisant" servită de regizorul Alvis Hermanis în spectacolul *Sonia*, din repertoriul trupei „Jaunais Rigas Teatris" (*foto 1*). Naratorul acestei reprezentații face mişto de

curiozitățile femeii nenorocite, savurând, în același timp, dulcețuri, bomboane... Dispus să ne arate la nesfârșit cum „cristalul stupidității Soniei își dezvăluie noi margini", el nici măcar nu observă cum adoarme cu mutra în tort. Tot el, însă, se pătrunde de compasiune față de eroină, înțelegând că ea este, în definitiv, o proastă cu suflet. Observăm și noi câte sentimente trec ca și norii pe fața ei în momentul în care citește o scrisoare de dragoste! Vedem cum se transfigurează, de nu-și mai recunoaște chipul în oglindă. Sonia cade în leșin. Iar când își revine, deja nu mai poate să nu admire în fiece noapte aceeași stea, ca și Nikolai. Dar iată, vine ziua fatală, când eroina nu mai zărește în *astră* „privirea magică a iubitului"... Și chiar dacă, ani în șir, drept Nikolai se dădea prietena ei Ada, ducând povara epistolară prin a scrie răvașe de amor, Sonia oricum își face drum prin Leningradul aflat în plină blocadă către „iubitul" ce se stinge de frig și de foame. Ea îi aduce privirea sa blajină și ultimul borcănel de suc care e suficient „exact pentru o viață!".

Când, cu o lună mai înainte, am privit *Viața lungă* de același Alvis Hermanis la Salonic, unde acesta s-a învrednicit de Premiul European pentru „Noua Realitate Teatrală" („New Theatrical Reality") am rămas puțin cam nedumerită... La ce bun reproducerea hiperrealistă a câtorva apartamente de tip comunal supraaglomerate cu obiecte de trai, dacă viața personajelor scenice nu e conectată la ele decât formal? Întrebarea, cred, a apărut doar pentru că sala imensă nu ne-a permis să ne pătrundem de atmosfera spectacolului. Și nici din motivul că binoclurile oferite de organizatori ne poziționau în calitate de cei ce trag cu ochiul, fapt care, de altfel, impune o altă modalitate de a interpreta materialul. Nu-mi era tocmai clar: ce lucruri prețioase din arsenalul specific teatral a introdus regizorul spre deosebire, să zicem, de instalațiile lui I. Kabakov, ce reconstruiesc mediul de viață al apartamentelor comunale din anii '60.

Iar, la Festivalul polonez, concepția interacțiunii vieții omului cu lumea obiectelor ce îl înconjoară a sunat convingător. În spectacolul echipei din Riga, viața Soniei într-adevăr depinde de întreaga ambianță. Modalitatea interpretului de a prepara bucatele poate fi atribuită tendinței performanțelor artistico-culinare *Eat Art*, servite în premieră la cheful teatrelor europene de către Daniel Spoerri în 1963. În special se distinge scena cu prepararea tortului și scena în care gospodina îi face masaj unei găini adevărate, înainte de a o umple cu mere. Pe timp de război, eroina prepară pe o lampă cu petrol fiertură dintr-un pantof de piele și din ceva tapete smulse de pe pereți, ca să se hrănească nițel cu puțină „cocă". Actrița cu adevărat probează la gust această fiertură. Așa sau altfel, ea se contopește cu obiectele ce o înconjoară. Iar după moarte, dragostea ei nemărginită, sentimentele ei s-au spulberat, ca și *Respirația ușoară* a lui Ivan Bunin, în albume cu poze, în abajurul croșetat, în fața de masă brodată...

Până și hoții simt în casa Soniei o aură aparte. Practic, ei nici nu sunt hoți, chiar dacă-s cu ciorapii trași pe față. Noi suntem cei care furăm din trecut ceea ce azi ne lipsește atât de mult: sentimentele fine, sufletismul. Unul dintre cei care pătrund în casă devine pe parcurs Sonia (Gundars Ābolinš), iar celălalt (Jevgenijs Isajevs) – narator. Spectatorii urmăresc un proces dublu: învierea Soniei prin povestire și acomodarea interpretului-bărbat la rolul de femeie. Primii pași stângaci ai actorului pe tocuri, sunt și primii pași ai Soniei în noua ei viață. Interpretul privește cu ochii larg deschiși, parcă încremeniți în visare. Nu e vorba doar de privirea

moartă a Soniei. Şi nici de privirea naivă a creatorilor spectacolului, ca şi cum prin ochii păpuşii, echivalentă în acest spectacol cu copilul. Însuşi trupul actorului se transformă parțial în păpuşă, căpătând trăsături de detaşare – procedeu aplicat în jocurile surrealiştilor şi preluat cu succes de arta contemporană. Când Sonia se culcă printre multiplele păpuşi, asemuirea cu ele devine izbitoare. Splendidul spectacol al letonilor a primit la KONTAKT Premiul III al Festivalului şi Premiul ziariştilor. Alvis Hermanis a obținut Premiul *Marek Okopinski* pentru cea mai bună regie. Iar *Gazeta Wyborcza Torun Daily* i-a decernat lui Gundars Ābolinš Premiul „Cel mai bun actor al Festivalului".

Într-un cadru major, filosofic, este tratată marginalitatea în Teatrul *Meno Fortas* din Vilnius. *Faust* (Vladas Bagdonas) în spectacolul cu acelaşi titlu de Eimuntas Nekrošius (*foto 2*), e un om cu soartă marginală, aflându-se în câmpul de acțiune a două puteri opoziționale: Dumnezeu şi Mefistofel. Faust se manifestă ca un marginal. Dorința de a pătrunde enigma existenței se ciocneşte de posibilitățile limitate impuse de incursiunile autoritare ale lui Dumnezeu şi ale lui Mefistofel. Până şi în scena de Paşti, în afară de impulsurile lui Hristos, Faust resimte asupra sa şi impulsurile altei puteri. Fetele-spirite, deloc întâmplător, îl leagănă-hărțuiesc pe Faust ca pe un clopot. Nu doar eroul principal, dar şi Margareta simte influența forțelor contradictorii. *Dumnezeu* (Povilas Budrys) şi *Mefistofel* (Salvijus Trepulis), deopotrivă, „învârtesc" Universul şi oamenii. Şoaptele repetitive ale lui Mefistofel („Condamnată") şi ale lui Dumnezeu („Salvată") pun soarta Margaretei într-o veşnică dependență de ambii. Sub presiunea lor, contradicțiile se strecoară şi în microcosmosul omului, provocând simțiri ambivalente. Intonațiile Margaretei

1

2

3

4

trădează fericirea şi disconfortul pe care ea le trăieşte în acelaşi timp. Acuitatea simţurilor se obţine nu doar prin sentimentul pericolului, provocat de cioburile de sticlă şi de conusurile fumegânde, aidoma unor vulcani, dar, în principal, prin intensitatea vibraţiei interioare a emoţiei actoriceşti. Rostindu-şi monologul (sonorizat ca un cântec-strigăt), Margareta în permanenţă îşi schimbă locul, de parcă ar arde pământul sub ea. Este adecvat materializat gândul că Faust, mereu gata să depăşească obstacolele din calea cunoaşterii (mizanscena trădează sportivul pe poziţie de start), e în perpetuă şi disperată căutare a esenţei. Liniştea şi stabilitatea lipsesc cu desăvârşire. Veşnicii pelegrini care, încet şi ritmic, străbat spaţiul scenic, nu-i permit lui Faust să se ataşeze de ei. Eroul simte fiecare deziluzie ca pe o mică moarte. Pe alocuri, *Faust* al lui Nekrošius parcă ar avea tangenţe cu ciclul de lecţii *Tălmăciri spiritual-ştiinţifice ale operei* Faust *de Goethe*. Filosoful Rudolf Steiner vorbeşte acolo că „Goethe intenţiona să redea trăirile inimii umane". Autorul mai dorea, susţine Steiner, „să exprime în această creaţie, mai întâi de toate, acea profunzime care poate să transpară în sufletul unui om avântat înainte". Dominanta plastică a actorului e ca o ilustrată grafică a celor expuse mai sus: pasul săltat înainte; ochii strâns închişi, ce ne dau de înţeles că ochiul lui spiritual nu s-a deschis încă; mâna întinsă. Şi numai mâna, cu degetul arătător aţintit înainte, balansează fără de voinţă, sau indică, sau ameninţă, sau capătă alte conotaţii în funcţie de situaţie.

Prin mijloace laconice şi sugestive (simbolistica creştinească este obţinută printr-o simplă încrucişare a beţelor), Nekrošius reuşeşte să creeze, pentru opera sa postmodernistă, o textură de sensuri extrem de densă. Regizorul construieşte o dramaturgie interioară de simboluri, o reţea de semne. Textul verbal se intercalează cu cel non-verbal, dând naştere unui limbaj scenic deosebit. El ne întoarce la originile teatralităţii, la preexpresivitatea gestului scenic care-i permite actorului să fie translator al sensului primar.

Spectacolul lituanian nu a luat la *KONTAKT* niciun premiu. De ce?

Pretutindeni astăzi, juriul apreciază gradul de noutate al spectacolului şi nu calitatea acestuia. Deseori auzi: „Spectacolul e cam nasol, în schimb are ceva nou în el". Şi, deîndată, asupra acestei „opere" cade o ploaie de premii. S-ar părea că *Faust* corespunde acestor cerinţe. El surprinde prin noutatea lecturii regizorale a unui text literar atât de dificil, dar şi prin noutatea cuprinderii de sensuri a textului scenic. El conţine şi o prospeţime a sintezei teatrului simbolistic cu cel psihologic. Ce-i drept, e drept. Numai că toate acestea azi nu mai sunt în vogă. Se impune doar noutatea mijloacelor de exprimare, a procedeelor, a tehnicilor, a efectelor, a facturii exterioare. Pe de o parte, spectacolul lituanian se înscrie în tendinţa modernă de polimodalitate, când în artă se îmbină diverse materiale şi practici. Pe de altă parte, în Faust domină ceea ce distinge teatrul de alte arte. Pe când azi ce se întâmplă? Cu cât e mai puţin teatru în aliajul comun al operei ce pretinde să cuprindă cât mai multe domenii ale artei – cu atât e mai bine. Aşa cum e, de pildă, în spectacolul belgienilor *Vsprs* al Companiei „Les Ballets C. de la B.", în regia lui Alain Platel (*foto 3*): dans contemporan, operă, puţină gimnastică... Nu e de mirare, deci, că Marele Premiu al Festivalului din Torun le-a revenit anume lor. Şi apoi... acea noutate, adusă de Eimuntas Nekrosius în al său spectacol, este conştientizată, structurată. Acum, însă, se cotează *Art Brut*, adică enunţul personal crud, neprelucrat, experienţa emoţională nereflectată. Şi absolut nimănui nu-i pasă că

în Rusia, de pildă, doar Evgheni Grişkoveţ a reuşit să capteze atenţia prin veridicitate. Cât despre *verbatim*, acesta s-a adeverit a fi o modalitate uşoară de a dobândi materialul, o manieră lejeră pentru actori şi, mai ales, pentru regizori de a ieşi la public, şi un drum bun spre festivaluri. Cele spuse se referă şi la *Istoriile letone*, aduse la KONTAKT de Noul Teatru din Riga (*foto 4*). Cu atât mai mult că aceste istorii pălesc în faţa celor pe care le auzim şi le vedem în stradă.

Din câte se vede, atitudinea faţă de noutate este foarte selectivă şi privită în secvenţe de câţiva ani-lumină. „Aristocraţii" mişcării marginalilor sunt prostituatele, emigranţii, transvestiţii, homosexualii, vagabonzii, hoţii, ucigaşii ş.a. Unii dintre ei au ieşit din *Azilul de noapte* al lui Maxim Gorki, alţii sunt protejaţii lui Jean Genet, pe care autorul i-a adus în poezie direct din porturi şi din suburbii (e de la sine înţeles că personajele din *Faust*, cu marginalitatea lor filosofică, nu fac parte din această societate). Toţi aceştia, fiţi atenţi, ne fascinează prin „noutatea" lor nu un singur deceniu. Iată că şi expresiile licenţioase, introduse de Alfred Jarry prin al său *Ubu rege* încă în 1896, până în prezent au un aer destul de *fresh*. Acelaşi lucru cu distrugerea tabuurilor sexuale. A le lua azi în serios, ar însemna să te înduioşezi de faptul cum zeci şi zeci de ani neformalii bat în uşa deschisă. Cândva, demult-demult, Antonin Artaud a înscris în programa sa estetică „noua idee a erotismului şi a cruzimii". Cândva, demult-demult, Guillaume Apollinaire a epatat prin scrierea piesei erotice *Mamelele lui Tiresias*. Apoi, acest Tiresias, dar şi contextul mitologic, au fost sustraşi procesului teatral, lăsându-ne numai sânii. Cu toate acestea, viziunea marginal-vaginală continuă să excite minţile ca întâia dată... Ea s-a adeverit a fi dominantă şi în *Vsprs*. O interminabilă scenă a masturbării conduce către finalul logic, când toţi, ca unul, cad pe câmpul frustrărilor sexuale. Nekrošius, însă, nu atinge această „performanţă". Are regizorul lituanian ceva erotism... Dar sex nu are! La fel cum are el un soi de stranietate şi o încercare de a experimenta cu stări onirice... Dar nebunie nu are! De aia nu iese pe linia întâi. Iar *outsider*-ii belgieni, cu *Vsprs*-ul lor, şi aici, chiar dacă nu sunt novici, sunt bravo! Se ţin, se ţin pe valul (la modă şi aproape obligatoriu) al expresiei psihopatologice. După ce au studiat bolnavii mintali în ospiciu, imitându-le plastica, ei cred că au realizat cu noi *extreme therapy session*. Lipsa de sens, chiar dacă conviețuieşte cu o excelentă tehnică interpretativă, fâlfâie pe bastionul afirmării marginalilor, în general, şi al trupei discutate, în special. „Spectacolul nostru nu are niciun mesaj" – declară Alain Platel la conferinţa de presă în Teatrul „Wilam Horzyca", lăsându-ne să auzim ecoul dadaiştilor. Pe scurt, de oricare producţie scenică te-ai atinge azi, adrenalina-ţi frige trupul. Dar iată, sufletul şi creierii rămân în totală amorţeală! Oare de ce-mi vin în gând cuvintele din noua dramă *Водка, е...я, телевизор / Vodka, f...l, televizorul*: „Sufletul e c...t. Sufletul nobil... e de zece ori c...t"?

Aceleaşi personaje şi procedee degrabă vor jubila secolul cu marca de nou. Apar şi noi definiţii. Să zicem *soundrama*... Numai că, deşi Vladimir Pankov (învingătorul nominalizării „Cel mai bun tânăr artist al Festivalului KONTAKT") şi-a dobândit prin acest gen un brand-name, ceea ce a prezentat el în spectacolul *Переход* / Trecerea (*Центр драматургии и режиссуры* / Centrul de dramaturgie şi regie sub conducerea lui Aleksei Kazanţev şi Mihail Roşcin) izbitor de mult semăna cu răspânditul cântec vizualizat (*зримая песня*) al anilor '60.

Amintesc: vorbim despre noile motive valorice în perspectiva Festivalului care, după cum s-a autodefinit, creează posibilitatea vizionării evenimentelor teatrale din statele Europei Centrale şi ale celei de Est, dar şi a confruntării lor cu teatrele Europei de Vest. Adică, nu ne limităm la bucuriile noutăţilor regionale. De remarcat că în aceste coordonate spaţiale noutatea are un contur foarte diluat. Deseori, ceea ce în spaţiul ex-sovietic se dă drept inovaţie, este preluat direct din cimitirele experienţelor europene. Şi atunci cum, mamă dragă, să depistezi mecanismul inovării şi transformării în acel unic proces european?

Mai e ceva... Oare tot ce e nou e şi fecund, adică apt de a schimba structura întregii mişcări teatrale şi a-i condiţiona dezvoltarea? Deocamdată observăm că preocuparea primordială a creatorilor este aceea de a stârni haz. Catharsisul este înlocuit prin drive. Suntem nevoiţi să urmărim refuzul tuturor izbânzilor artei dramatice în favoarea unei totale primitivizări şi a reducerii criteriilor la nivelul „infuzoriei". Cei care au studiat, au acumulat experienţă, s-au perfecţionat, au ajuns individualităţi proeminente, riscă să fie luaţi peste picior. Eimuntas Nekrošius face şi el parte din grupul de risc, deoarece şi-a însuşit la perfecţie limbajul scenic, carevasăzică e un profesionist de mare clasă. Iar azi, toată atenţia le revine diletanţilor, în cel mai fericit caz – profesioniştilor unidimensionali. În felul acesta, se fortifică tendinţa stimulării cu orice preţ a noutăţilor şi pseudonoutăţilor, ce lovesc în teatrul de repertoriu, în trupa stabilă, în tradiţie, în şcoala superioară de învăţământ artistic. Merge în derivă acel fenomen unic, irepetabil, cu un extraordinar potenţial de autorenovare ce a adus faimă, să zicem, teatrului rus şi celui polonez.

Nu neagă nimeni importanţa marginalităţii veritabile în contextul cultural-filosofic. Cum bine se ştie, orice artă de avangardă, în momentul apariţiei, este calificată ca fiind marginală. Şi dacă noutatea adusă de aceasta este productivă, în cultură se produc inevitabile schimbări paradigmatice. Întrebarea e următoarea: constituie oare spectacolele premiate cel puţin germenele viitoarelor paradigme culturale?

Se creează o falsă imagine a marginalilor, ca a unor neobosite piese în mecanismul inovaţiilor culturale. Ca şi cum comportamentul lor bulversant şi provocator, rupându-se de normă, împinge arta înainte, pe când sărmăneii de ei rămân în societate prigoniţi, înjosiţi şi umiliţi. În realitate, „bieţii oameni" beneficiază de o propagare foarte activă, proiectele lor fiind finanţate într-o veselie şi orice gen de festival le stă la dispoziţie. KONTAKT-ul nu face excepţie în acest sens... Marginalii erau în văzul a peste o sută de oaspeţi din diverse ţări, printre care se numără şi practicieni ai teatrului, şi critici, şi redactori ai publicaţiilor teatrale, şi directori ai festivalurilor europene de teatru (LIFT din Londra, „Wiener Festwochen", „Theater der Welt" din Germania, „Kunsten Festiwal des Arts" din Belgia, Festivalul din Edinburgh). Grupele de televiziune acreditate din Belarus, Lituania, Polonia, Rusia, Ucraina, Estonia au asigurat participanţilor Festivalului un excelent PR. În felul acesta KONTAKT le-a oferit marginalilor încă o susţinere impunătoare. Deşi aceştia, intraţi demult în *mainstream*, practic nici nu mai au nevoie de aşa ceva.

În postura de adevăraţi marginali, cărora li se ia oxigenul, au nimerit cu totul alţii. Eimuntas Nekrošius este unul dintre ei. Cunoaşterea legilor fundamentale ale teatrului, desenul riguros al spectacolului, tandemul puternic al gândului şi al emoţiei, chinurile existenţiale pe care, se vede, le cunoaşte nu doar din cărţi – toate acestea l-au împins pe regizorul lituanian şi pe al său Faust, ce nu se înscrie în scara valorică a modei teatrale contemporane, la periferia intereselor juriului.

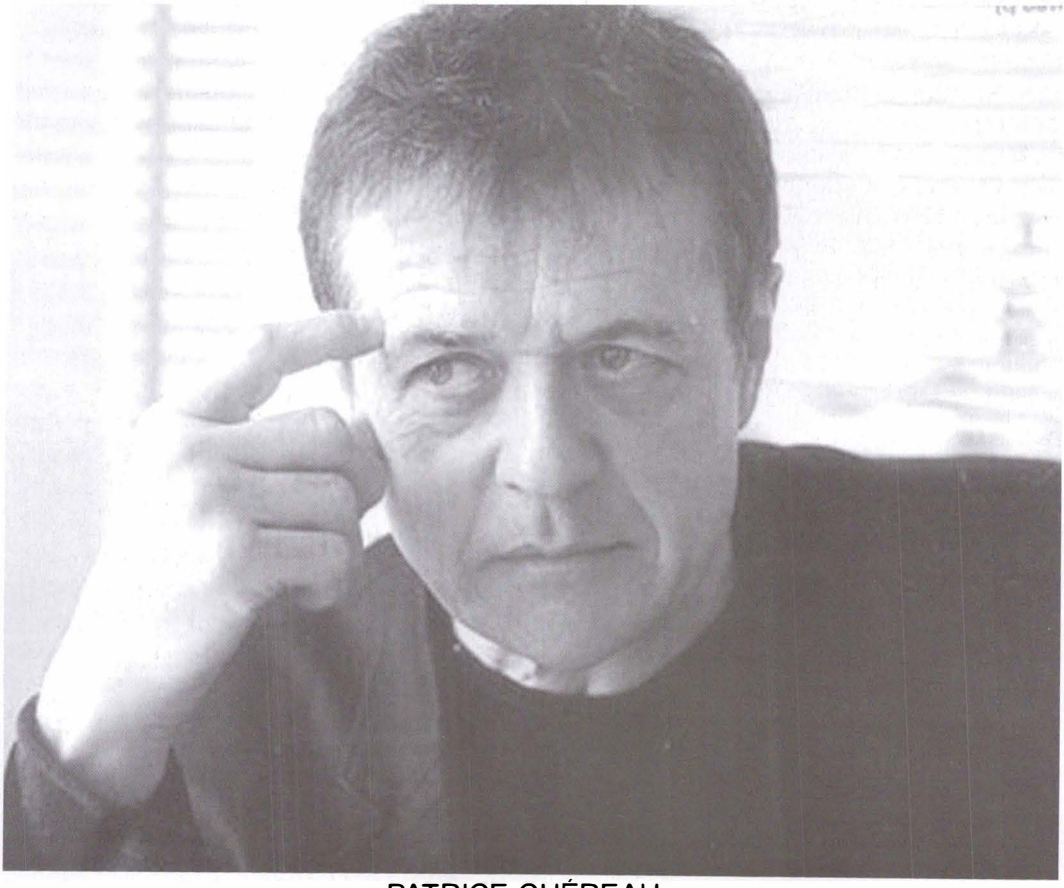
În avanpremieră

Premiile „Europa" pentru Teatru

Manifestările celei de-a XII-a ediții a Premiilor Europa pentru Teatru vor avea loc în Grecia, la Salonic, între 9 şi 13 aprilie 2008.

Cel de-al XII-al PREMIU EUROPA va fi decernat regizorului PATRICE CHÉREAU, în timp ce al X-lea Premiu Europa NOI REALITĂȚI TEATRALE va fi atribuit Asociației RIMINI PROTOKOLL, lui SASHA WALTZ şi lui KRZYSZTOF WARLIKOWSKI.

O mențiune specială va reveni, la propunerea lui Václav Havel, Harold Pinter şi Sir Tom Stoppard, TEATRULUI LIBER DIN MINSK pentru rezistența pe care o opune regimului totalitar din Belarus. (Comunicat semnat de Dr. Alessandro Martinez, secretarul general al Premiilor Europa pentru Teatru.)



PATRICE CHÉREAU

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Vulcan, dramaturgul

După ce în anul 2006 în „Biblioteca revistei *Familia*" apărea volumul *Teatrul din manuscrise,* ce reunea câteva piese de teatru inedite scrise de Iosif Vulcan şi redescoperite (cele mai multe) în Biblioteca *Astra* din Sibiu de fraţii Marin şi Florian Chelu, în 2007, aceeaşi editură tipăreşte primul tom ce face parte dintr-un proiect cultural mai amplu, ce-şi propune să editeze ***Teatrul din publicaţii*** semnat de întemeietorul *Familiei*. Din *Postfaţa* scrisă de Florian Chelu Madeva, rămas unic îngrijitor, aflăm că numeroase au fost dificultăţile, mai cu seamă de ordin financiar, ce au trebuit să fie surmontate, că instituţiile publice „nu au înţeles importanţa gesturilor noastre culturale şi nu au răspuns solicitărilor noastre de a marca aşa cum se cuvine centenarul Iosif Vulcan", că banii necesari publicării acestui prim volum au venit mai cu seamă din sectorul privat ori de la prietenii editorului. Se pare totuşi că, în ultimul moment, Consiliul Judeţean Bihor („care a înţeles şi în trecut importanţa demersurilor noastre") a aprobat un sprijin financiar concret, ce se va vedea în continuarea proiectului.

Nu exclud detaliul nicidecum nesemnificativ că tocmai aceste dificultăţi financiare şi-au pus amprenta atât asupra organicităţii cât şi asupra dimensionării anvergurii proiectului cultural cât se poate de stimabil al lui Florian Chelu. Toate cu repercusiuni asupra însuşirilor de ordin ştiinţific ale ediţiei. Probabil că neştiind ce resurse financiare are la îndemână, editorul nu s-a avântat nici la întocmirea unei ediţii critice, nici la una exhaustivă. A operat un fel de selecţie personală, încercând să le ofere contemporanilor săi, dacă nu toate scrierile din publicaţii pe care Iosif Vulcan le-a dedicat teatrului, măcar pe cele considerate de el a fi mai semnificative. Aşa se face, cred, că în primul volum nu se ţine riguros cont de criteriul temporal-cronologic, piesele nefiind orânduite strict în funcţie de data apariţiei lor. E pus, de asemenea, în paranteze, criteriul apartenenţei la un gen anume. Cartea reuneşte între copertele ei comedia în cinci acte *Sultăniţa* (publicată în *Familia* în anul 1879), tragedia în cinci acte *Ştefan Vodă cel Tânăr* (reprezentată la 25 octombrie 1892 pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti şi tipărită anul următor în paginile *Familiei*), dar şi comedia în trei acte *Mireasă pentru mireasă* (căreia mi-a fost imposibil să-i aflu anul scrierii ori al publicării).

E bine ştiut că teatrul a constiutuit marea pasiune a lui Iosif Vulcan. El a fost unul dintre cei mai activi participanţi la întemeierea *Societăţii pentru Fond de Teatru Român*, a făcut din revista pe care a înfiinţat-o principalul său organ de presă. A scris el însuşi numeroase piese de teatru, unele destinate scenelor profesioniste, altele amatorilor, şi, iată, e posibil ca aceste lucrări să revadă lumina tiparului. Încă înainte de 1879, anul publicării în *Familia* a *Sultăniţei*, Vulcan a scris şi publicat literatură dramatică. Bunăoară, *Secretul* , o comedie într-un act, a fost tipărită în 1870, *Cui pe cui* în 1872, *Ciobanul din Ardeal* în 1875. În 1872, *Alb sau roşu?* a fost reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, regia spectacolului fiind asumată de Mihail Pascaly. Cum e de aşteptat ca şi aceste piese să fie destinate republicării, era firesc ca ediţia să conţină un minimum de informaţii, precum anul scrierii, al publicării ori al reprezentării (acolo unde este cazul). Astfel, cititorul şi-ar fi putut forma o opinie cu privire la amploarea preocupărilor teatrale ale lui Iosif Vulcan ori la sagacitatea dramaturgului.

Atât *Sultănița* cât şi *Mireasă pentru mireasă* sunt vodeviluri de inspirație franceză, mizând, uneori cu succes, pe quiproquo ori deghizare. *Sultănița* e un text ceva mai realizat şi aduce în prim-plan o văduvă tânără care, revenită de la Paris la Bucureşti, îşi asumă câteva năstrușnice deghizări tocmai pentru a face posibilă căsătoria dintre Vasiliu (Vasile?) Bistrițeanu (artist june) şi Zoe (fiica adoptivă a lui Alexandru Dâmbovițeanu, mare proprietar) pe de o parte, şi, respectiv, Octavian, şi el abia întors de la Paris, şi o jună franțuzoaică ce i-a cucerit inima. Cum, odinioară, tatăl lui Zoe (între timp dispărut) şi cel al lui Octavian s-au înțeles să-şi căsătorească copiii, iar Alexandru Dâmbovițeanu e dornic să respecte vrerea prietenului său, e nevoie de multă ingeniozitate din partea Sultăniței pentru a face astfel încât vechile legăminte să fie încălcate, fără a supăra pe nimeni. Dincolo de o seamă de acțiuni şi personaje secundare ce pot părea parazitare şi care apar doar spre a îngreuna tabloul, afectând claritatea textului, piesa dovedeşte şi ea ingeniozitatea necesară pentru ca deznodământul fericit să nu pară forțat.

Sunt indicii că *Mireasă pentru mireasă* a fost gândită de Iosif Vulcan pentru uzul trupelor de amatori, numeroase în epocă, a căror activitate era încurajată de marii oameni de cultură din Ardeal tocmai pentru că erau investite cu misiunea de a cultiva limba română şi a întreține sufletul național. Piesa e socotită de Lizica Mihuț (cf. *Transilvania şi teatrul arădean până la Marea Unire*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005) drept „o comedie uşoară, bazată pe modificări de situație, determinate atât de incultură, cât şi de confuzie". Textul mi se pare simptomatic prin dubla sa îndatorare atât față de dramaturgia ce satiriza falsa modernizare şi franțuzirea (Costache Facca ori Vasile Alecsandri), dar şi față de spiritul caragialean, pentru starea însăşi a dramaturgiei din epocă, pentru momentul de ruptură în continuitate în care se afla ea. E de notat că în *Mireasă pentru mireasă* apare scrisoarea ca modalitate de generare a intrigii. Cert e că după o seamă de aventuri, uneori confuze, alteori cu haz autentic, Aurel Iustinian (avocat tânăr) şi Arcadiu Sempronescu (inginer tânăr), candidați la însurătoare şi care tocmai hotărâseră să verifice temeinicia sentimentelor viitoarelor lor soții, îşi schimbă partenerele, de unde şi titlul piesei.

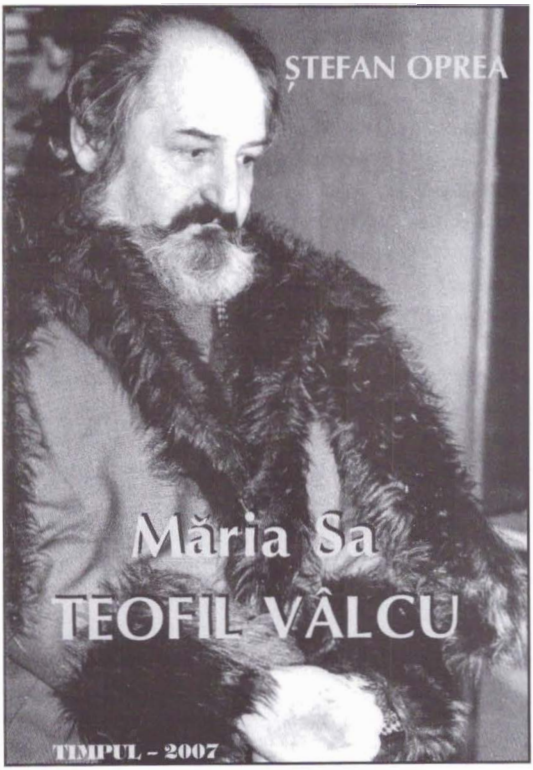
Un loc aparte ocupă tragedia *Ştefan Vodă cel Tânăr*. Reamintesc că, în 1967, piesa a reapărut pe scenă grație montării datorate Teatrului din Sibiu şi regizoarei Ariana Kunner-Stoica. În cronica prilejuită de premiera de atunci şi publicată în nr. 5 din 1967 al revistei *Familia* (republicată în volumul *Teatru – fragmente dintr-o istorie trăită*, „Biblioteca Revistei *Familia*", Oradea, 2005), regretatul Dumitru Chirilă se întreba dacă gestul readucerii în actualitate a piesei e „doar un act arhivistic, de redescoperire a unui text-document de istorie literară sau este vorba prin care au fost reintegrate în circuitul teatral nişte valori autentice". Răspunsul era „şi una, şi alta". Citită azi, piesa confirmă verdictul lui Dumitru Chirilă şi asta fiindcă *Ştefan Vodă cel Tânăr* e una cumplit de inegală. Porneşte surprinzător de bine, cu un prim act excelent, cu un al doilea de valoare medie şi cu următoarele din ce în ce mai debile, atât de debile încât tragedia proiectată e treptat înlocuită de melodramă şi amenințată de ridicol. Tocmai evidenta inegalitate a textului îl îndreptățea pe Dumitru Chirilă să creadă că mai înțeleaptă ar fi fost o prelucrare modernă a acestuia, „practică foarte puțin uzitată la noi, dar frecventă aiurea, unde operațiunea de *ştergere a prafului* şi de recondiționare a unui text înaintea reluării lui pe scenă este considerată de multe ori o datorie". Reevaluată la o distanță de treizeci de ani, propunerea lui Dumitru Chirilă mi se pare salvatoare, oricum demnă de luat în seamă de cei ce s-ar gândi vreodată să-i mai dea o şansă scenică piesei lui Iosif Vulcan.

Iosif Vulcan, *Teatrul din publicații* (I), Biblioteca revistei *Familia*, Oradea, 2007.

Replică la un abuz al destinului

Teofil Vâlcu, probabil cel mai cunoscut actor ieşean, după legendarul Miluță Gheorghiu, s-a născut la Hăneşti, județul Botoşani, în noaptea de 30 spre 31 decembrie 1931, în familia preotului invalid de război Gheorghe Vâlcu. Cred că pentru multe generații, astăzi mature, imaginea lui Teofil Vâlcu s-a suprapus cu cea a interpretului lui Ştefan cel Mare din serialul *Muşatinii*, difuzat cu mare succes la începutul anilor'70 (mai exact în 1972), de o Televiziune Română marcată de multe vini, într-o oarecare parte explicabile prin vicisitudinile vremilor, dar cu mult mai multe merite în promovarea teatrului decât zisa Televiziune Română liberă şi echidistantă de azi. O regizoare căreia după mulți ani de interdicție i se restituia dreptul de a-şi exercita profesia şi care doar cu puțină vreme în urmă debutase în teatrul de televiziune printr-un remarcabil spectacol cu piesa *Viața ce ți-am dat* de Luigi Pirandello – e vorba despre Sorana Coroamă-Stanca – îi va încredința lui Teofil Vâlcu rolul care pe scena de scândură devenise sinonim cu personalitatea lui George Calboreanu. O investiție de încredere pe care actorul ieşean o va justifica pe deplin. După ce a evaluat riscurile şi după ce i-a găsit rolului rezolvări personale.

Numai că anii au trecut şi o boală teribilă îl va lovi pe Teofil Vâlcu în februarie 1989. Se afla pe scenă, în ultimul sfert de oră al spectacolului cu piesa *Tot ce avem mai sfânt* de Ion Druță, spectacol pe care a ținut cu tot dinadinsul să îl ducă până la capăt. După atacul cerebral suferit atunci, Vâlcu şi-a pierdut vederea. Totuşi, actorul a mai revenit pe scenă în alte două premiere. Cea cu piesa *Socrate* de Dumitru Solomon, în regia lui Nicolae Scarlat, şi în *Pescăruşul* de Cehov, montare în care regizoarea Irina Popescu-Boeru îi încredințase rolul Sorin. Teofil Vâlcu a sperat mereu că se va întâmpla o minune, că îşi va recăpăta văzul, că va învinge boala. Nu a fost să fie astfel. A murit la 1 octombrie 1993, iar generațiilor mai tinere, care nu au apucat să îl vadă nici pe scenă, nici în filme, nici la televiziune, numele actorului nu le mai spune azi nimic sau aproape nimic. Povestea actorului ieşean pare să îl confirme pe Tudor Vianu care scria: „*Soarta creației actoriceşti este dintre cele mai paradoxale. Străluceşte ca soarele şi se risipeşte ca fumul*".



Scriitorul ieşean Ştefan Oprea, care adesea a scris despre creațiile scenice sau cinematografice ale lui Teofil Vâlcu, care i-a luat numeroase interviuri, care i-a fost un prieten devotat, dovedind că prietenia adevărată e mai presus de relațiile ciudate, deopotrivă de complementaritate şi de contrarietate

dintre actor şi critic, şi-a propus să scrie o carte care să risipească fumul din jurul personalităţii marelui actor. În decembrie 2006, adică tocmai în luna în care Teofil Vâlcu ar fi împlinit 75 de ani, Ştefan Oprea a început scrierea cărţii. Criticul – învingând toate dificultăţile, deloc puţine, pe care le are de înfruntat un asemenea demers şi slujindu-se de arhiva familiei, de ajutorul soţiei actorului, Anny Vâlcu, de fotografiile rămase, de cronicile scrise de el însuşi odinioară, dar şi de articolele confraţilor ori ale artiştilor ce l-au preţuit pe Teofil Vâlcu – a izbutit să publice în 2007, la Editura Timpul din Iaşi, cartea ***Măria Sa, Teofil Vâlcu***. Iar cartea are drept *motto* chiar cuvintele lui Tudor Vianu. Până să îşi vadă proiectul împlinit, Ştefan Oprea a trebuit să găsească soluţii obstacolelor de ordin financiar. Însă, excedat de întrebările celor interesaţi mai curând de *cât* ar costa tipărirea cărţii decât de conţinutul ei, Ştefan Oprea a mers mai departe, încredinţat că „în lumea lui *Cât?* viaţa e urâtă şi meschină" şi că avem totuşi un noroc, acela că „există o lume a frumuseţii şi a iluziei – există teatrul".

Cartea *Măria Sa, Teofil Vâlcu* e scrisă frumos şi inteligent. Cu metodă şi cu rigoare, dar şi cu multă iubire. E structurată în şase capitole mari: „Profil din profiluri", „Jocul vieţii...", „Directoratul", „Nobila povară a personajelor", „Jocul morţii...", „Teatrografie–Filmografie", completate de două relevante *Anexe*. Mai e scrisă cartea aceasta cu mândria firească a unui moldovean că un alt moldovean, după ce şi-a făcut studiile de actorie la Cluj, după ce a jucat o vreme pe scena Teatrului Naţional din Cluj, urmând astfel sfaturile profesorilor săi pe care i-a venerat, mai cu seamă pe cel al maestrului Ştefan Braborescu, a decis să vină la Iaşi, în cel mai vechi Teatru Naţional din ţară nu doar pentru un simplu popas. Vâlcu nu a părăsit niciodată „casa lui Alecsandri", în pofida ofertelor tentante venite mai cu seamă din partea Teatrului Naţional din Bucureşti, al cărui director de atunci, Radu Beligan, îi apreciase calităţile cu ocazia înregistrărilor pentru *Muşatinii*.

În intervalul decembrie 1972 – decembrie 1979, Teofil Vâlcu a îndeplinit cu destoinicie funcţia de director al Naţionalului ieşean. A primit această onoare (care i se cuvenea) aşa cum se primeşte o misiune dificilă. Fără cochetărie, fără emfază, ci cu seriozitate şi cu responsabilitate, cu dorinţa de a face treabă. Şi pentru asta şi-a făurit o strategie. A evaluat – aşa după cum aflăm din capitolul „Directoratul" – momentul în care se afla atunci Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi. Vârsta ori legile absurde îi siliseră pe o parte, pe cei mai mulţi dintre marii actori de odinioară, să se retragă. Teofil Vâlcu a găsit modalitatea de a-i face să revină pe scenă. S-a bazat pe actorii de vârstă medie, pe colegii săi de generaţie, dar a făcut astfel încât a izbutit să reîmprospăteze trupa, aşa încât a evitat o cădere valorică a Teatrului pe care îi era dat să îl conducă. A creditat două tinere regizoare aflate pe atunci la început de carieră, lucru cu atât mai vrednic de laudă cu cât în epocă numărul femeilor ce se încumetau să facă această profesie era extrem de mic. Cele două tinere de atunci se numesc Cătălina Buzoianu şi Anca Ovanez. Nici în perioada lor ieşeană, nici mai târziu ele nu l-au dezamăgit pe Teofil Vâlcu. Când, rând pe rând, cele două regizoare au luat drumul Bucureştiului, directorul Teofil Vâlcu a mizat pe Cristian Hadjiculea şi iarăşi nu a greşit. În toată această vreme, Vâlcu a fost un remarcabil gospodar, dar nu a uitat că este în primul rând actor. A jucat mult, dar nu a căzut nicidecum în păcatul de a se distribui doar pe sine. Le-a cerut colegilor să îşi îndeplinească rostul firesc, acela de a se afla pe scenă, şi le-a creat condiţiile în acest sens. A alcătuit, împreună cu un remarcabil Secretariat literar ce , între altele, edita şi revista *Arlechin*, un repertoriu competitiv, regizorilor angajaţi li s-au alăturat colaboratori din diverse generaţii, uneori direcţia

de scenă a fost asumată de actori cu aplecare pentru profesia de regizor. Cele două *Anexe* din cartea lui Ştefan Oprea dovedesc că nimeni nu a stat degeaba, dar nici nu doar s-a aflat în treabă în timpul directoratului lui Teofil Vâlcu. Actorul-director a asigurat deschiderea Teatrului spre confruntarea cu critica de specialitate, cu publicul bucureştean, dar şi cu cel de peste hotare. Adică şi-a făcut datoria. Îndepărtarea lui Teofil Vâlcu din funcţia de director, prefaţată de un articol necugetat scris de un critic altminteri stimabil, i-a părut lui Ştefan Oprea o mare nedreptate. Dincolo de alte calităţi, volumul *Măria Sa, Teofil Vâlcu* are meritul de a aduce adevărul la lumină şi de a încerca o reparaţie postumă.

Monograful e dublat de teoretician în capitolul „Nobila povară a personajelor". Ştefan Oprea nu s-a mulţumit să inventarieze în ordine cronologică numeroasele roluri jucate de Teofil Vâlcu, mai întâi la Cluj iar apoi la Iaşi, ci le-a ordonat în zece categorii revelatoare pentru amplele disponibilităţi ale unui actor puternic, cu o statură impresionantă, cu o voce aleasă, cu o frazare impecabilă, care şi-a dublat talentul de muncă, atât în anii studenţiei cât şi în cei în care s-a aflat în luminile rampei. Teofil Vâlcu a jucat, adesea la nivelul excelenţei, numeroase roluri de domni, regi ori voievozi. Tocmai de aceea, prietenii şi colegii îi spuneau cu simpatie „Măria Sa, Teofil Vâlcu". Ar fi însă complet eronat să se creadă că registrul actorului ar fi fost limitat la acest tip de roluri. O dovedeşte cariera sa, o confirmă felul în care sunt prezentate în carte personajele de facturi diferite interpretate în teatru şi film. Cele zece categorii sunt susţinute prin comentariile critice scrise de autorul volumului, dar şi de alţi comentatori, prin diverse publicaţii ale vremii.

Cartea aceasta, scrisă, cum spuneam, frumos şi inteligent, cu metodă şi cu rigoare, dar şi cu mare iubire, mi se pare a fi, la urma urmei, o replică pe care Ştefan Oprea o dă „abuzului destinului" care a vrut ca Teofil Vâlcu să părăsească prea curând scena (nu şi Teatrul) şi apoi viaţa. *Măria Sa, Teofil Vâlcu* e semnul că „în lumea lui *Cât?* mai pot exista şi consideraţie, şi respect, şi devotament pentru memoria unui mare Creator. Şi mai poate dăinui şi sentimentul prieteniei.

Ştefan Oprea, *Măria Sa, Teofil Vâlcu*, Editura Timpul, Iaşi, 2007.

Realul existenţei şi asumarea lui prin cuvânt

Născut în 1947 la Geneva, specializat la Sorbona în filosofie, filologie şi istoria teatrului, artist complex şi aproape complet, deoarece e deopotrivă dramaturg şi regizor, dar şi pictor şi desenator, Valère Novarina este deja un nume care se bucură de notorietate în rândul publicului român cultivat. Mai întâi, acesta a avut ocazia să cunoască monodrama *Pentru Louis de Funès*, publicată în traducerea Paolei Bentz-Fauci în nr 1 din 2004 al revistei *Drama*, dar şi în volum la Editura *Omonia*. Monodrama în cauză a făcut obiectul unui spectacol-lectură prezentat în cadrul celei de-a XI a ediţii a *Festivalului Dramaturgiei Româneşti* de la Timişoara, festival căruia organizatorii i-au asociat de câţiva ani şi un binevenit *Atelier european de traducere*. Teatrul Naţional Radiofonic a realizat un remarcabil spectacol în regia lui Mihai Lungeanu, spectacol ce l-a avut drept protagonist pe Dan Condurache.

La a XII a ediție a Festivalului timişorean, a putut fi ascultată o altă creație a lui Valère Novarina, *Animalul timpului*, tot o monodramă, rescriere pentru scenă datând din 1993 a *Discursului către animale*, piesă tradusă de Antonia Cristinoi. Aceeaşi editură *Omonia* a tipărit textul într-o plachetă remarcabilă şi prin ținuta grafică. Iar în 2007, Editura bucureşteană *Vremea*, tot mai activă în aducerea pe piața românească a noutăților din domeniul literaturii dramatice (a înființat în acest sens o colecție specializată, coordonată de Carmen Vioreanu), ne-a oferit în traducerea Paolei Bentz-Fauci piesa ***Spațiul furios***, scrisă în 2006, despre care aflăm că figurează în repertoriul Comediei Franceze (premiera în ianuarie 2006). O notă nițeluş bizar întocmită, publicată pe coperta a patra a volumului, glăsuieşte că *Spațiul furios* (*L'Espace furieux*) ar fi „versiunea *teatrală* a *piesei* (*s.m.*, M.M.) a piesei *Je suis*" şi că aceasta „a fost publicată pentru întâia dată în 1997", adăugându-se că „varianta de față este ultima ediție a textului, apărută în 2006". Acum din două, una. Ori prin „variantă teatrală" se înțelege „versiune scenică" sau „text pentru spectacol" ori *Je suis* a fost mai întâi, asemenea *Animalului timpului*, un roman ce a suferit un proces de translatare în regnul dramatic.

În comentariul pe care l-am consacrat piesei *Animalul timpului* (comentariu publicat în nr. 12/2006 al revistei *Teatrul azi)*, scriam că traducerea în româneşte a unui text de Valère Novarina înseamnă deopotrivă o operație dificilă şi curajoasă. Asemenea unor iluştrii înaintaşi, precum Villon, Rabelais, Céline sau Raymond Queneau, scriitorul îşi îngăduie luxul de a se juca cu limitele limbii franceze, de a executa pe claviaturile ei arpegii insolite (interesant, prima scenă din actul întâi al piesei *Spațiul furios* se cheamă *Portativ* şi e construită pe tema vorbirii, a capacității cuvintelor de a exprima idei şi pe cea a modului în care sunt alcătuite cuvintele), inventând vorbe noi, cel mai adesea pe rădăcini deja existente. Aşa încât, traducătorul se vede obligat nu doar să „tălmăcească", ci realmente să inventeze şi el, să fie un creator autentic, dar şi să îşi asume riscul de a se sluji de un larg evantai de libertăți, cu scopul precis de a transpune în limba-țintă jocurile lexicale născocite de Novarina. Totul cu grija de a nu afecta miezul textului filosofico-poetic – în comentariul menționat îl numeam *aforistic* – pe care îl cultivă dramaturgul francez.

Observațiile de mai sus sunt lesne transferabile şi asupra piesei *Spațiul furios,* căci şi acesta ridică numeroase probleme de traducere. Probleme în cea mai bună parte surmontate cu succes de Paola Bentz-Fauci care ne-a dat o versiune suplă şi elegantă a unui text în care zece personaje cu nume ciudate – Copilul Depestescurt, Copilul Străbătând, Bătrânul Carnativ, Jean Fărdepereche, Sărmana Figură, Leitpoleit, Profetul, o femeie din Suresnes, Ilogicianul, *muzician*, Artizanul dramei, Trei persoane – ce meditează asupra a ceea ce se află dincolo de persoana întâi singular, de la indicativul prezent al verbului *a fi*: eu sunt (je suis). Actul întâi începe cu o indicație de regie care spune „În depărtare este aprins neonul *Eu sunt*", iar la final, găsim fraza „În depărtare, neonul *Eu sunt* e tot aprins". Toate a cele personaje au început meditația într-un moment în care au părăsit această lume şi au devenit tranzitorii prin ceea ce ar putea fi „spațiul furios". Zice Jean Fărdepereche: „Timpul nu mai are niciun moment de petrecut în compania noastră". Trupul uman, cel care este, înainte de orice, argumentul existenței noastre, îi apare aceluiaşi personaj drept „singura legătură vie cu moartea" ori „singurul loc viu înainte de moarte". Pentru Bătrânul Carnativ, „corpul e idiotul gândirii". Atunci când ne începem existența, o facem prin a număra şi ne servim pentru asta de cifre, considerate de Leitpoleit drept „excrementul timpului", iar drumul spre moarte

înseamnă despărțirea de cifre şi despărțirea de cuvinte. De cuvintele pe care până atunci le-am folosit bulimic. Moartea fiind, după Copilul Străbătând, „locul lumii".

E sigur că teatrul lui Valère Novarina e greu de despărțit de vorbe. Cuvintele îi prilejuiesc dramaturgului francez scrierea unui teatru care ovaționează rostirea, teatru în care contează prea puțin povestea ori structura personajelor. Literatura dramatică a lui Novarina e centrată pe incantația care dă glas meditației, poeziei. Novarina e adeptul unui teatru căruia prin intermediul cuvântului prețuit la maximum îi stă în putință să declanşeze în noi spectacolul interior, răvăşitor al cărui principal scop e acela de a ne comunica nouă înşine propria noastră existență, încă din vremea în care mai suntem în condiția de parte a „realului realist". Poate că prin meditație vom înțelege, asemenea Artizanului Dramei, că „moartea nu-i adevărată".

Valère Novarina, *Spațiul furios*, traducere de Paola Bentz-Fauci, Editura Vremea, Bucureşti, 2007.

Mircea GHIȚULESCU

Un teatru politic înainte de Brecht

Iordache Golescu este un profesionist cel puțin în comparație cu fratele său Dinicu, celebrul memorialist care a scris ***Însemnare a călătoriei mele.*** Ca autor dramatic este cea mai mare surpriză pe care o putem întâlni la începuturile teatrului românesc din Muntenia. Este autorul unuia dintre primele texte pentru teatru scrise în limba română (*Starea Țării Rumâneşti acum în zilele măriei sale Ion Caragea Voevod pe vremea asidosiei* „scrisă la leat 1818, septembrie 29") dar mai ales a pamfletului dramatic intitulat *Comedia ce se numeşte Barbu Văcărescul, vânzătorul țării izvodită dă Dârzeanul ce-i zic Slăbănogul care şi-a tipărit cu cheltuiala calemgiilor dă visterie spre pomenirea ticăloşiei țării la venirea muscalilor când a fugit măria sa Grigorie Vodă Ghica din scaun.* Este probabil cel mai lung titlu de piesă din lume, motiv pentru care circulă în istoriile literare cu titlul prescurtat *Barbu Văcărescul, vânzătorul țării.* Textul are un inexplicabil *sound* brechtian pentru că autorul foloseşte, alături de câteva personaje, grupuri sociale sau profesionale în mişcare (Norodul, Preoții, Diaconii, Zapcii, Hora) şi refrenul cantabil de tip song din teatrul lui Brecht. În *A cincea perdea* (Tabloul cinci), intitulată *Bucuria şi tânguirea norodului*, mulțimea petrece, bucuroasă că a scăpat de domnia grecilor după moartea lui Alexandru Suțu, având acum un domn pământean în persoana lui Grigore Ghica, dar o voce (Cimpoiaşul) seamănă îndoiala şi relativitatea după fiecare chiot de bucurie. *Hora* (personaj colectiv, *n.n*)**:** Să ne –nveselim cu toții ! Să ne bucurăm dă toți!/ *Cimpoiaşul*: Lasă, lasă că vedem ! / *Hora*:La mulți ani să ne trăiască! La mulți ani să stăpânească Grigorie vodă Ghica! / *Cimpoiaşul*: Lasă, lasă, că vedem", etc .Nu numai atât, dar este un veritabil teatru politic foarte apropiat de formula lui Bertolt Brecht de la "Berliner Ensemble", un teatru de intervenție directă care îşi propune, nu numai să semnaleze dar să nimicească lăcomia şi corupția instaurate de vistierul Barbu Văcărescu în cârdăşie cu logofătul Belu, „Iuda Iscariotul şi Caiafa", cum îi numeşte Golescu. Tonul pamfletului este de o vehemență

extremă, numai bună de exploatat scenic. Dramaturgul descrie cu precizie „ingineriile fnanciare" la care se pretează Belu, acest ministru al finanțelor la 1828: "S-au strâns cei mai bătrâni cum vistierul Văcărescul, banul Dinul Crețulescul, vornicul Istrate Crețulescul şi vornicul Matacu Racoviță la logofătul Belu şi acolo au izvodit o samă mare dă datorie, au făcut o anafora oarbă (*raport fals*, n.n.) arătând că atâtea milioane are țara datorie..." Până şi dangătul clopotelor este corupt: *Măscăriciul*: Auziți, copii, cum sună clopotele ? Ba-ni, ba-ni, ba-ni!" Caricaturizarea limbajului îl precede pe Alesandri (*patrihoți* în loc de *patrioți*), Dările impuse i-au redus pe toți la o stare precară – *Măscăriciul*: Mie n-au ce să-mi mai facă, dăstul gol şi belit sunt! / *Bumbaşârul* (Colecționarul de biruri) – Ție şi nouă o să ne bage şi câte un par în cur" . Indignarea nu are limite lexicale şi polemistul inflamat nu-şi mai măsoară cuvintele. Bumbaşârul continuă cu o parabolă demnă de filmele cu vampiri: „Aşa cum făcea feciorul acelui părinte ce, după moartea tatului său, dezgropa pă morți, îi dăspuia şi le băga şi câte un par în cur. Şi aşa a scăpat pă tatul său dă blestemele oamenilor, fiindcă tatul său numai îi dezgropa şi îi dăspuia nu le băga şi câte un par în cur". Nu trebuie să ştii istorie ca să-ți dai seama că boierul Golescu este şi el într-o tabără (a lui Constantin Bălăceanu prezentat ca un martir al binelui) şi, mai ales, că ştie să îl protejeze pe domnitorul Grigore Ghica, aruncând toată vina asupra sfetnicilor săi, dar detaliile nu mai au importanță în comparație cu energia dramatică a acestui pamflet politic dialogat. "A şaptea şi cea din urmă perdea" se încheie cu un blestem final ce poate fi transcris în structura canonului pe mai multe voci ce preiau imprecația una de la cealaltă, un impresionant coral ca un recviem răsturnat, al urii, nu al iubirii – *Preoții şi diaconii*: Precum să stinge focul dă apă aşa să stingă sămânța lor dă mânia Domnului! / *Norodul*: Amin! / *Preoții şi diaconii:* Cum să topeşte ceara dă la fața focului, aşa să topească neamul lor de la fața Domnului! / *Norodul:* Amin! *Preoții şi diaconii*: Fiere şi otravă spre mâncare să li se dea lor şi cu oțet să-i adape pe ei! / *Norodul:* Amin! / *Preoții şi diaconii*: Pământul să-i înghită pă toți dă vii! [...] Foc dumnezeiesc din cer să-i arză pă ei! [...] Potoapele să-i înece / *Norodul*: Amin! *Preoții şi diaconii*: Viermii de vii să-i mănânce! [...] Vântul să-i risipească ca paiele din arie! [...] / Praful şi țărâna să se aleagă din tot neamul lor! / *Norodul:* Amin! Amin! Amin! Întreaga construcție are un fond sonor caricatural şi interjecțional foarte spectaculos: „*Preoții*: Vai, vai, vai! – *Măscăriciul:* Hi, hi , hi!"

Mircea MORARIU

Prejudecată spulberată

Casa Cărții de Ştiință din Cluj a publicat în anul 2007 cartea ***Aureliu Manea – Eseu despre un Regizor,*** scrisă de teatrologul Justin Ceuca. Slujindu-se consistent, dar şi productiv de volumul *El, vizionarul*, îngrijit de Florica Ichim şi tipărit în anul 2000 de Fundația Culturală „Camil Petrescu" şi de Revista „Teatrul azi", acest nou studiu dedicat lui Aureliu Manea vrea să spulbere prejudecata în conformitate cu care celebrul director de scenă ar fi fost doar o simplă prezență spectaculoasă în teatrul românesc, prejudecată potrivit căreia impactul său şi al montărilor sale ar fi fost mai degrabă amplificat de memorie decât de valoare, că

Manea ar fi fost un singuratic în profesie şi că ar fi greu, dacă nu imposibil, de detectat consecinţele reale ale prezenţei sale în regia românească. Poate că la acreditarea parţială a unei atari idei, profund false, a contribuit însuşi Aureliu Manea, dovadă fiind o însemnare din cartea lui de eseuri intitulată *Energiile spectacolului* (Editura *Dacia*, Cluj, 1983): „Teatrul pe care îl fac eu moare odată cu mine... Urmaşii mei nu vor înţelege nimic şi nu vor şti nimic despre spectacolele mele". Justin Ceuca reproduce la finalul cercetării sale aceste gânduri cărora le opune propriul său gând: „Am scris această carte şi pentru a-l contrazice".

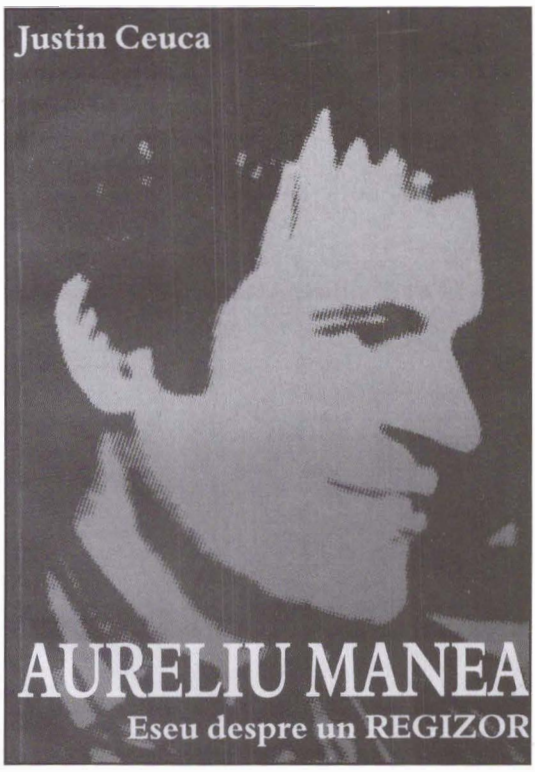
E sigur însă că nu doar pe această dorinţă, până la urmă de factură superior ludică, s-a fundamentat demersul lui Justin Ceuca. Teatrologul clujean crede (conform *Argument*) că teatrul românesc a contractat numeroase datorii faţă de personalitatea creatoare a lui Manea. „Generaţia de regizori care astăzi este tânără se poate regăsi în Aureliu Manea în primul rând prin refuzul căilor bătătorite, prin orgoliul de a redescoperi teatrul, prin tensiunea căutării de sine. Iar generaţia matură a mers pe multe dintre căile statornicite de Aureliu Manea. Cătălina Buzoianu îl considera un geniu, aureolat de scânteia geniului. Ceea ce, în esenţă, înseamnă putere creativă deosebită". Volumul *Aureliu Manea – Eseu despre un Regizor* e modul prin care un teatrolog poate participa la achitarea datoriei pe care arta românească a teatrului o are faţă de una dintre cele mai complexe personalităţi ce a contribuit la conturarea profilului acesteia, care a dat substanţă istoriei teatrale naţionale din ultimii cincizeci de ani.

Aureliu Manea şi-a început studiile universitare în 1963, la nou (re)creata clasă de regie de la IATC. Profesori i-au fost Radu Penciulescu şi Mihai Dimiu, iar colegi Andrei Şerban şi Ivan Helmer. „Generaţia lui Aureliu Manea a rupt definitiv, fără compromisuri sau şovăieli, relaţia cu principiile realismului socialist sau cu realismul pedestru în teatru, instalate de cultura proletară", observă Justin Ceuca. Şi tot în *Argument* monograful expune o seamă de însuşiri artistice individuale pe care puternica şi generoasa personalitate a lui Manea le-a transferat către regia românească în ansamblul ei. Aureliu Manea impune direcţia teatrului de imagine, reprezentanţii cei mai proeminenţi ai acestei direcţii fiind azi la noi Silviu Purcărete şi Mihai Măniuţiu. Tot Manea este regizorul „care foloseşte dansul în spectacole, ca semn în axa paradigmatică a acestora, nu accidental sau decorativ". El „modifică interpretarea ideatică şi înfăţişarea spectacologică tradiţională, textuală, a unor autori şi piese". Regizorul român se află „în consonanţă cu tentativele înnoitoare ale teatrului european, de după Al Doilea Război Mondial, dar şi cu cele contemporane lui, precum şi cu mişcarea de idei. El îi introduce la noi în spectacologie pe Jerzy Grotowski, pe Antonin Artaud, freudismul sau psihologia abisală, pe Bertolt Brecht". Manea se sluşeşte în montările sale de „ritualul teatral de nuanţă laică". Regizorul celebrului *Rosmersholm* ori al nu mai puţin celebrului *Filoctet* (spectacole de început de carieră ce i-au asigurat tânărului director de scenă o rapidă notorietate) a exploatat câştigurile semioticii şi ale structuralismului ca şi considerarea operei fără o relaţie apăsată cu biografia autorului ei. În fine, „Aureliu Manea formulează şi pune în practică ideea potrivit căreia prin reprezentaţie regizorul se exprimă pe el însuşi, universul, subconştientul său, nu al dramaturgului". Bunăoară, atunci când a montat la Teatrul „Matei Millo" din Timişoara (viitorul Naţional) *Anotimpurile.* Arnold Wesker, prezent la spectacol, a exclamat: „Aceasta nu e piesa mea, nu o recunosc şi nu mă recunosc în nimic, dar regizorul e genial. Aveţi grijă de el!". Nu e mai puţin adevărat – şi lucrul e subliniat de Justin Ceuca în alt capitol al cărţii – că există substanţiale evoluţii în timp ale poeticii teatrale a

lui Manea şi că, în ultima parte a carierei sale, relaţia lui cu textul devine ceva mai blândă, iar independenţa mai controlată.

Aceste însuşiri – ce probează calităţile de vizionar, dar şi de regizor- cărturar, ale lui Aureliu Manea – devin pilonii pe care se sprijină demersul lui Justin Ceuca. Sunt premisele de la care porneşte o demonstraţie convingătoare. Aureliu Manea a montat la Naţionalele din Iaşi, Timişoara şi Cluj, dar şi la teatre mai mici, precum cele din Turda (care, subliniază cercetătorul, rămâne reperul teatral de care Aureliu Manea îşi va aminti mereu, spaţiul în care a trăit cel mai intens teatrul), Petroşani, Sibiu, Ploieşti, Piatra Neamţ sau Reşiţa. Între anii 1972 şi 1976, regizorul a fost angajatul Teatrului Naţional din Cluj, „instituţia teatrală în care a lucrat cel mai mult". Tot la Cluj, în aceeaşi perioadă şi în acelaşi Teatru, Justin Ceuca îşi desfăşura activitatea de secretar literar. I-ar fi fost, aşadar, uşor monografului de azi să scrie o carte de evocare, în care alături de interviuri cu cei ce au jucat în spectacolele regizate de Aureliu Manea să plaseze citate din cronici. Ar fi fost vorba însă despre o cale bătătorită, deloc pe placul lui Aureliu Manea. Aşa încât Justin Ceuca a optat pentru formula cercetării cu caracter tematic, centrată pe degajarea elementelor prin care s-a constituit şi validat estetica teatrală „marca Manea", o atare formulă fiind de natură să compună „mai sintetic şi mai elocvent portretul regizorului".

E oare justificată credinţa lui Justin Ceuca? Înclin să cred că da. Mai întâi, fiindcă ea dovedeşte că Aureliu Manea, spirit reflexiv prin excelenţă, a continuat propensiunea spre cercetare a marilor săi înaintaşi precum Ion Sava sau Haig Acterian. Cercetare ce s-a concretizat în cărţi (*Energiile spectacolului* din 1983 şi *Spectacole imaginare* din 1986), dar mai cu seamă în spectacole. Cătălina Buzoianu era perfect îndreptăţită să afirme că Manea ar fi meritat cu asupra de măsură dreptul de a fi avut la dispoziţie un laborator de cercetare teatrală. România comunistă a vremurilor acelea nu a fost prielnică unei atari înclinaţii, indiciu suplimentar pentru revelarea duritătii comunismului românesc prin comparaţie cu cel din alte ţări din spatele Cortinei de fier.



În două dintre cele mai consistente capitole ale cărţii sale, Justin Ceuca demonstrează profunda originalitate a lui Aureliu Manea: „Regizorul Aureliu Manea" şi „Specificul creaţiilor lui Aureliu Manea". Aproape că încerci sentimentul că cercetătorul de acum a aşezat pe masa lui de scris celebra clasificare a semnelor teatrale datorată lui Tadeusz Kowzan şi urmăreşte felul în care s-a manifestat originalitatea lui Manea în utilizarea şi valorarea fiecărui semn din care e zămislit macrosemnul teatral. De fapt, regizorul a revoluţionat concepţia asupra noţiunii de repertoriu, de literatură dramatică, de atitudine a directorului de scenă faţă de aceasta, a avut, pus în

practică dar şi teoretizat o concepţie nouă asupra artei actorului, a identificat mijloace până la el necunoscute întru formularea atitudinii faţă de textul dramatic, a fost atent la puterea de semnificare a decorurilor şi a costumelor, a eclerajului, a insistat asupra funcţiilor obiectelor (aici manifestându-se plenar originalitatea şi natura iscoditoare a regizorului), a muzicii şi dansului. Şi-a conceput spectacolele „sub semnul unificator al imaginii teatrale complexe, ceea ce înseamnă de fapt o sinteză de limbaje scenice. Limbajele şi modul de utilizare a acestora argumentează teatralitatea, convenţia, antirealismul actului teatral". A practicat ceea ce se cheamă „realismul violent", coordonată estetică ce ilustrează confluenţele regizorului român cu Artaud ori cu Grotowski. „Pentru Aureliu Manea, violenţa înseamnă un mod de manifestare a energiilor spectacolului, de eliberare şi exprimare a forţelor adesea iraţionale, venite din zonele adânci, întunecate, întortocheate ale personajelor". A optat nu atât pentru un actor al trăirii, cât mai curând pentru unul de reprezentare, în această alegere putând fi sesizate „ecouri din expresionism şi brechtianism, asamblate original". Manea a reconsiderat categoriile estetice tradiţionale, a mers până la intersectarea dramaticului, poeticului, comicului, burlescului, a melancolicului. Simptomatic e în acest sens spectacolul clujean cu *A douăsprezecea noapte*, prin care Manea scăpa de un complex al neputinţei dobândit în momentul în care a eşuat în montarea celebrului text shakespearian la „Bulandra".

Concluzia? Spectacolele lui Manea au reprezentat „momente de trăire intimă, de tensiune maximă a existenţei" au ajuns să conţină şi să degaje „o energie concentrată, o mare vitalitate". Însuşiri care nu puteau decât să atragă şi să fascineze.

La urma urmei, cartea lui Justin Ceuca are calitatea de a fi reformulat în cuvinte meritele lui Aureliu Manea, dovedind încă odată, cu mijloacele teatrologului, de ce spectacolele regizorului dădeau impresia durabilă de născut, nu de făcut.

Justin Ceuca, *Aureliu Manea – Eseu despre un Regizor*; Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007.

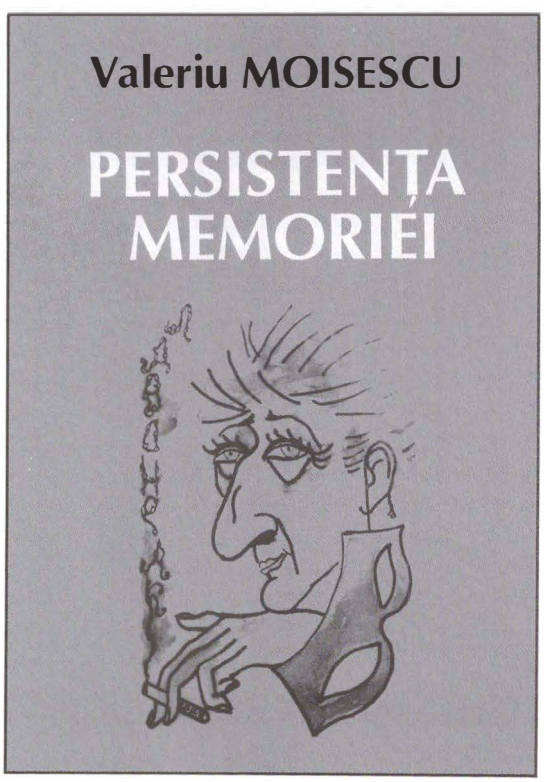
Memoria unui „filosof trist şi a unui moralist vesel"

Persistenţa memoriei e o carte în care unul dintre cei mai mari regizori români contemporani, artist ce a marcat în chip semnificativ istoria teatrului din ultimii cincizeci de ani îşi rememorează biografia. Nu e vorba nicidecum de un gest gratuit ori de cine ştie ce cochetărie inutilă. E o recapitulare necesară a felului în care a gândit, a înţeles şi *a construit* teatrul Valeriu Moisescu. Regizorul şi-a ales drept *moto* pentru cartea apărută sub egida Fundaţiei „Camil Petrescu" şi ca supliment al revistei *Teatrul azi* câteva cuvinte datorate lui Octavian Paler: „Un om fără memorie nu e numai un om fără trecut. E un om fără criterii". Or, pentru cine cunoaşte, fie şi numai parţial, cele cinci decenii dăruiţi teatrului de Valeriu Moisescu, e cât se poate de limpede că artistul se poate mândri cu un trecut artistic notabil, cu nenumărate şi însemnate încatenări în prezentul teatrului românesc, cu garanţiile pentru viitorul lui, garanţii reprezentate de foştii studenţi ai regizorului, mulţi dintre

ei directori de scenă cu un palmares remarcabil. Un trecut şi in prezent construit pe principii şi criterii ferme şi nenegociabile. În plus, cartea *Persistența memoriei* are însuşirea de a fi mai mult decât o biografie. E ocazia pe care Valeriu Moisescu o foloseşte pentru a expune o seamă dintre gândurile sale despre esența artei pe care a slujit-o. Aşa încât, scrutându-şi retrospectiv drumul prin teatru, Valeriu Moisescu ne dăruieşte şi o carte de teorie teatrală, evitând cu eleganță riscurile pe care le incumbă teoria pură.

Primul capitol al cărții, intitulat „Voluptatea zborului împotriva curentului", începe cu o frază ce are caracter de definiție: „*Există în mine două tendințe în aparență contradictorii. Una aparține naivității, cealaltă lucidității*". Naivitatea, în sensul bun al cuvântului, înțelegând prin ea prospețimea gândirii, i-a îngăduit lui Valeriu Moisescu ca, obsedat fiind de „jocul fascinant dintre cotidian şi imaginar", să îşi construiască propria poetică teatrală, deloc încețoşată, nicidecum încrâncenată, mereu deschisă către cunoaştere şi cercetare. Naivitatea, se ştie, face parte din însăşi definiția copilăriei, etapă a vieții în care eşti dornic să afli cât mai multe. Pentru un artist autentic, împrospătarea dorinței de a cunoaşte e fundamentală. Luciditatea nu i-a fost lui Valeriu Moisescu doar mijlocul prin care a purces la „disecarea realității" şi care explică înclinația spre comedie a artistului. Luciditatea i-a cauționat lui Valeriu Moisescu vocația de constructor.

De fapt, naivitatea şi luciditatea şi-au dat mâna şi l-au determinat pe studentul de odinioară Valeriu Moisescu să nu se mulțumească cu un anume fel, deformat, în care i se preda la facultate metoda stanislavskiană. Aşa încât, riscând sancțiunile drastice pe care le presupuneau rigorile ideologice (şi nu numai) ale vremii, Valeriu Moisescu a dorit să cunoască şi alte doctrine teatrale, precum cele ale lui Tairov sau Meyerhold. A riscat astfel exmatricularea din Institutul de teatru. Naivitatea şi luciditatea i-au permis lui Valeriu Moisescu să se numere printre întemeietorii Teatrului de Stat din Galați, acolo unde avea să facă echipă cu o seamă de actori tineri din generația lui. Mai cu seamă cu Mihai Pălădescu. La Galați, tânărul regizor Valeriu Moisescu îl va găsi ca prim-regizor pe Crin Teodorescu. Când, peste ani, Valeriu Moisescu, în calitate de şef al Catedrei de regie de la UNATC, va crea un *Centru de cercetări teatrale*, acesta va primi numele lui Crin Teodorescu, iar printre primele producții editoriale ale respectivului centru se va număra un volum despre fostul prim-regizor de la Galați. Într-o carte a sa, Cătălina Buzoianu vorbeşte despre cât de des se spune în lumea teatrală „îl iubesc pe cutare", fără ca verbul cu pricina să însemne mare lucru. În cazul lui Valeriu Moisescu, iubirea autentică e dublată de sentimentul rar şi nobil al



recunoştinţei. După Galaţi, a urmat etapa Oradea, cea în care actorul preferat a fost Ion Marinescu. Iar ca orădean ce sunt, pot să îi asigur pe cititori că şi azi memoria culturală a oraşului păstrează, chiar mai bine decât arhiva Teatrului, amintirea unor mari spectacole regizate acolo de Valeriu Moisescu. E vorba despre *Cyrano de Bergerac*, *Omul care aduce ploaia*, ori *Poveste din Irkuţk*.

La un moment dat, lui Valeriu Moisescu i s-a ivit şansa de a veni la Bucureşti, la nou înfiinţatul Teatru de Comedie, condus în primii săi ani de existenţă de Radu Beligan. Birocraţia vremii l-a împiedicat. Dar parcă spre a ilustra zicala „tot răul spre bine", după ce a părăsit Oradea, Valeriu Moisescu va ajunge la Ploieşti, acolo unde director era marele actor Toma Caragiu. Deşi ni le descrie cu o utilă bogăţie de detalii, modestia îl face pe Valeriu Moisescu să nu scrie negru pe alb că tocmai spectacolele pe care el le-a regizat acolo, *De Pretore Vincenzo* şi *Bertoldo la curte*, vor însemna succese imense pentru Toma Caragiu şi şansa buletinului de Bucureşti, onorat cu alte mari creaţii. O mai veche *Carte despre Toma Caragiu* confirmă adevărul celor de mai sus.

În Capitală, la Teatrul „Bulandra" – însă şi în calitate colaborator al Teatrului Mic, al Teatrului de Comedie ori al Teatrului „Nottara" – va veni şi Valeriu Moisescu. A lucrat mult şi în teatrele din ţară, locuri de predilecţie fiind Naţionalele din Craiova ori din Iaşi, ori Teatrele din Galaţi şi Brăila. Valeriu Moisescu a montat texte din felurite teritorii dramaturgice. A pus în scenă multă dramaturgie românească, dar nu fiindcă era vorba despre „o directivă" a vremii, ci pentru că au fost partituri în care regizorul a crezut cu adevărat. Bunăoară, după o pătanie deloc plăcută cu Aurel Baranga, căruia i-a pus în scenă *Fii cuminte, Cristofor!* la Teatrul „Bulandra", peste ani îi va monta într-un excelent spectacol la Teatrul de Comedie, spectacol aureolat cu multe premii, *Sfântul Mitică Blajinu*. Ecaterinei Oproiu îi va înscena, într-un spectacol de referinţă, piesa de debut, *Nu sunt Turnul Eiffel*. Valeriu Moisescu va reveni adesea asupra lui Caragiale, piesa preferată fiind *D-ale carnavalului*. Regizorul va avea de înfruntat rigorile cenzurii tot mai acerbe mai întâi cu spectacolul *Caragiale–Ionescu*, montat la Teatrul Mic, unde va alătura *Cântăreţei chele* cinci schiţe ale lui Caragiale (a se vedea capitolul „Prin hăţişul cenzurii"). Clasicii vor deveni „martori ai acuzării" unui regim dictatorial, cele mai evidente „probe" în acest sens fiind spectacolele *Don Juan* (proiect început la Teatrul „Bulandra" şi terminat, zece ani mai târziu, la Teatrul de Comedie, montare în care Iurie Darie va realiza, probabil, cel mai complex rol al carierei sale şi în care Mihai Pălădescu va fi un formidabil Sganarelle) şi *Mizantropul*, excepţional spectacol al Teatrului „Bulandra", cu Virgil Ogăşanu în rolul principal.

Vocaţia de constructor a lui Valeriu Moisescu se va demonstra şi îndată după Decembrie 1989, când din poziţia de şef al Catedrei de regie de la UNATC , practic va reînfiinţa o secţie debilitată de directivele aberante ale culturnicilor comunişti (p. 82, p.114 şi passim), căreia mai apoi îi va asocia una de coregrafie şi o alta de scenografie. Regizorul şi profesorul Valeriu Moisescu îşi va pune astfel în practică un crez, un *criteriu* a existenţei sale: *Învăţi, învăţând pe alţii*.

Rememorându-şi etapele carierei, Valeriu Moisescu face frecvent referire la principiile pe care şi-a construit-o. Ne împărtăşeşte (p. 190) câteva secrete ale regizorului de comedie. E sigur că Valeriu Moisescu se numără printre cei mai reflexivi regizori români, iar „Însemnările contradictorii", publicate în paginile revistei *Teatrul*, probează afirmaţia de mai sus. Valeriu Moisescu a fost şi este un regizor care îi iubeşte pe spectatorii talentaţi. Şi pe criticii asemenea. Precum George Banu ori pe regretatul Victor Parhon. E, cred, util să reamintesc că Valeriu Moisescu e

autorul prefeței antologiei postume de *Cronici dramatice* ale lui Victor Parhon, volum apărut în 2006 tot prin grija Fundației „Camil Petrescu". Tot la fel cum același Valeriu Moisescu se amuză pe seama „criticilor" improvizați. Găsim în carte (pp. 90–91) o *Mică antologie parodică a cronicii dramatice*.

Numeroase sunt personalitățile artistice ale căror amintiri despre marele regizor sunt inserate în carte. Unele dintre aceste evocări au fost provocate de criticul Costin Manoliu. Dacă ar fi să aleg o singură mărturie, aș opta pentru cea a dramaturgului I.D. Sârbu, care îl numește *„un filosof trist și un moralist vesel"* (p. 102) . Așa cum îl arată și cartea ce a prilejuit însemnările de mai sus.

Valeriu Moisescu, *Persistența memoriei*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2007.

Natalia STANCU

Viața teatrului ca un roman palpitant

Nu știu dacă Ion Focșa este pe deplin convins atunci când afirmă: „Ghinionul a fost norocul meu", ca să citez chiar titlul pe care artistul îl dă cărții sale, (ajunsă la volumul a II-lea și apărută în Editura „Paralela 45"). Cert, însă, șansa lui (deturnarea către teatru a adolescentului cu alte intenții), a devenit și a noastră. Adică a cititorilor – de orice profesie am fi. Ca să nu mai insist pe faptul că și pentru cei cu preocupări mai aplicate, memoriile lui Focșa – prin unele capitole – țin locul dicționarelor care întârzie să apară.

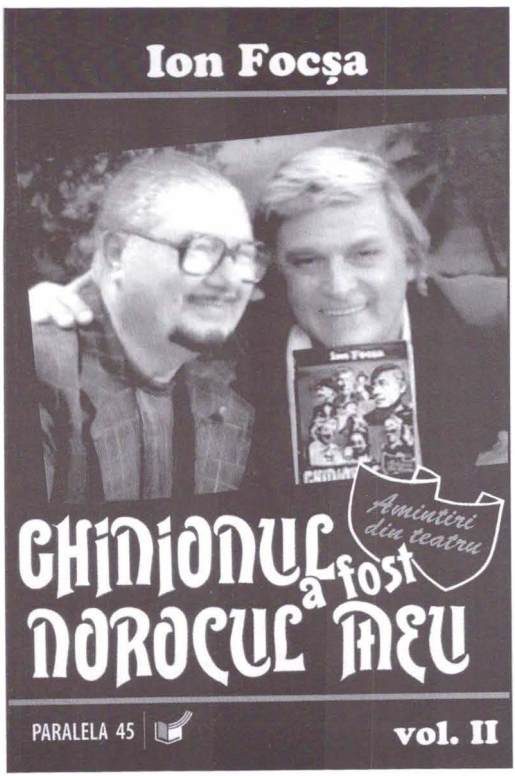
Ghinionul a fost norocul meu se citește pe nerăsuflate, ca un roman nu o dată surprinzător și palpitant. Un roman cu o vână epică viguroasă – Focșa părând o adevărată Șeherezadă capabilă să nareze cu har minunatele și ciudatele întâmplări din teatru – în o mie și una de nopți și o mie de pagini, o poveste chemând-o pe cealaltă. Un roman din care nu lipsesc nici conflictele reale: abuzurile directorilor numiți și demiși pe criterii politice (dinainte de perioada interbelică și până azi); tensiunea de o jumătate de veac – dintre nevoia de libertate a creatorilor și dirijismul de partid; iar, mai nou. Viziunea atotdemolatoare a unor ipochimeni care vor să se remarce prin „mânie neproletară" sau să-și facă iertate păcatele privind înapoi doar cu dispreț și silă. Ion Focșa se situează tranșant polemic față de vocile nihiliste, față de susținătorii teoriei „deșertului cultural", a tradiției neapărat sclerozate și moarte, sau a culturii din perioada comunistă – drept compromisă integral de „complicitate" cu puterea. Fără a fi un nostalgic, distinsul artist ajuns la vârsta amintirilor consideră că lumea teatrului din ultimii cinzeci de ani a fost o lume paralelă cu cea politică. Și că prin fascinația marilor actori spectatorii au căpătat, în teatru, ozonul adevărului și fața conștiinței umane care nu se lasă manipulată și pervertită – de care duceau lipsă în climatul public sufocant. Totodată, Ion Focșa apără tradiția – ca purtătoare de valori morale și estetice, de modele și îndrăzneli vitale și perene.

Fluență, colorată, pigmentată, cu suculente scene de viață (în care palpită atmosfera scenei, a culiselor, a sălii de spectacole, a cafenelelor, a turneelor, în care cucerește nuanța unei reacții și harul unor replici), bogată în anecdote, vorbe de spirit, paradoxuri și butade sclipitoare – această carte de memoralistică are în primul rând farmecul mărturisirii. Evident, oglinda plimbată pe drumul istoriei teatrului românesc timp de peste o jumătate de secol, captează în apele ei și în

argintul ei viu – subiectivitatea trăirii şi simţirii lui Ion Focşa. Dar amintirile din *Ghinionul a fost norocul meu* trădează şi eleganţa efortului obiectivării şi aplicării reperelor alterităţii – sub semnul condiţionărilor epocii, al împrejurărilor şi al oamenilor surprinşi – cu măştile, cu chipul lor vizibil, dar şi cu cel ascuns, tăinuit, în care pulsau susceptibilităţi, orgolii, ciudăţenii.

Autoportretul autorului, născut pe meleagurile Dobrogei, la Peceneaga-Tulcea (pe care o va revedea acum câţiva ani cu nostalgia copilăriei şi a timpului ireversibil) este cuceritor. Tânărul Ion Focşa (al cărui aspect rubicond de mai târziu îi va accentua bonomia) este nu doar sociabil, ci şi extrem de interesat de experienţele vieţii, de oamenii care îi ieşeau în cale, pe care ştia să-i întovărăşească acasă, în periplul lor boem prin locuinţe şi cafenele, în turnee etc.) să-i asculte şi, nu în ultimul rând, să le urmărească avid şi în repetate rânduri, evoluţiile artistice. O fiinţă disponibilă şi dinamică (poate mai adaptabilă şi concesivă decât alţii) care ştie să treacă cu graţie peste momentele mai grele pentru el sau mai delicate – pentru alţii. Un prieten de nădejde în toate împrejurările. Această trăsătură se va menţine până târziu – artistul ştiind să rămână în legătură amicală şi să urmărească chiar destinul unor colegi plecaţi pe alte meleaguri (cum o dovedeşte corespondenţa cu Dinu Ianculescu şi paginile despre Ion Omescu).

Bun companion şi discret interlocutor, Focşa este şi un seismograf şi cartograf util al reţelei şi dinamicii instituţiilor teatrale, într-o continuă metamorfoză (creatoare de confuzii)... de directori, de statut, de patroni, denumiri, componenţă a echipei artistice şi, nu în ultimul rând, de sedii. E vorba de clădiri (cum s-ar zice azi, „locaţii"), unele, distruse de incendii, altele bombardate, altele – rechiziţionate. Martor şi grefier conştiincios (al evenimentelor ce formează devenirea glorioasă a unor mari interpreţi, regizori, dramaturgi, animatori ai vieţii scenei), mărturisitor incitant şi credibil – Ion Focşa are deopotrivă vocaţia şi îndrituirea „exerciţiului de admiraţie".



Deschis la oameni şi valori care nu corespund firii şi reperelor sale, el se fereşte de moralizări pripite şi conformiste (Trebuie să spun, însă, că felul în care citeşte „dosarul Davila" nu m-a convins!)

Memoria lui Ion Focşa se dovedeşte fenomenală. Dar şi scrupulul său, în privinţa documentării şi actualizării informaţiei livreşti şi descinderii în bibliotecă, este absolut notabil. Ca să nu mai vorbim de onestitatea valorărilor şi a interpretărilor.

Actorul-scriitor, care a jucat din fragedă tinereţe pe multe scene bucureştene – câteva de primă mână –, care s-a numărat printre fondatorii Teatrului din Galaţi şi a cărui activitate de interpret (dar şi de regizor) rămâne legată cu deosebire de Teatrul din Piteşti, a cunoscut sute de interpreţi şi regizori şi nu puţini monştri sacri. A urmărit, a învăţat, s-a minunat la nenumărate creaţii

de dramă, comedie, operetă, revistă, la montări tradiționale sau marcate de germenul inovării (sunt menționate propunerile lui Victor Ion Popa, Ion Sava, Ion Aurel Maican, Liviu Ciulei, Horea Popescu etc.) Este în măsură să consemneze evenimente (spectacole de referință, premierele unor piese fundamentale ale dramaturgiei românești, scrise de G. M. Zamfirescu, Al. Kiritescu, M. Sorbul, Gh. Ciprian, Mircea Ştefănescu, Paul Everac, cu a cărui prietenie se mândreşte), uluitoare evoluții actoricești.

Cea mai mare virtute a autorului amintirilor *Ghinionul a fost norocul meu* rămâne însă excepționala sa vocație a portretului. Sunt surprinşi memorabil oameni şi creatori – cu trăsăturile lor evidente, cu scânteile lor de geniu, dar şi cu patimile şi hachițele lor. Lucia Sturdza-Bulandra, Sică Alexandrescu, Ion Şahighian, Marioara Voiculescu, Tudor Muşatescu etc. În galeria lui Focşa întâlnim mai toate marile personalități ale scenei – unii cu o existență neaşteptat de banală (căci refuzau să fie histrioni în viață), cei mai mulți cu răsuciri de destin care i-ar predestina unei palpitante telenovele.

Focşa ni-i prezintă pe toți cei care i-au fost dascăli la Conservator, dar şi pe scenă. Şi ştie să-i „zugrăvească" aşa cum s-au instituit pentru el în modele. Unii – ca modele de viață şi de existență artistică (prin modestie, respect al scenei şi al partenerilor, cult al textului, stimă a dramaturgului, disciplină a muncii. Şi-i cunoaştem astfel pe profesorii lui Focşa: N. Soreanu, Ion Manolescu, Al. Finți, Alice Voinescu, sau pe marii săi prieteni, precum Mircea Ştefănescu, G. Ciprian etc. Alții sunt invocați ca modele de talent. Focşa îl admiră enorm pe Radu Beligan, dar şi pe Florin Piersic (al cărui invitat la mai multe emisiuni TV a fost). Dar el pare cu adevărat marcat şi de evoluții ale lui Ion Fintişteanu, Ion Iancovescu, Gh. Storin, George Vraca, Emil Botta, Mihai Popescu, George Calboreanu, Marioara Ventura, Elvira Godeanu, Ion Timică şi Silvia Dumitrescu-Timică. Şi nu „uită" nici personalitățile mai pitoreşti şi nici pe cele mai controversate (Paul Everac). Regăsim, totodată, drept pilde de vocație directorială – pe Davila, pe doamna Bulandra, pe doamna Dina Cocea şi al său „Teatrul nostru" şi, nu în ultimul rând, pe Sică Alexandrescu şi pe Zaharia Stancu.

Şi chiar dacă vor mai fi „scrise" pe undeva, eu am aflat din cartea lui Ion Focşa că Eugen Ionescu i-a propus lui Iancovescu să joace rolul principal din *Regele moare* şi că „regizorul perfid" ar fi fost cel care i-a dat această partitură altcuiva (e vorba de Ştefan Mihăilescu-Brăila). Sau despre „cabalele" contra delicatului Victor Ion Popa. Sau despre procesul intentat şi câştigat de Maria Giurgea – când a fost pensionată abuziv, la 48 de ani, pe motiv de „scădere a talentului". Sau despre faptul că tocmai (pe atunci, studentul) Dan Deşliu (ajutat de Florin Tornea şi un alt ziarist) a fost berbecul ideologic care a pecetluit tragic cariera lui Alice Voinescu, ce va fi privată ulterior de libertate.

Şi uite cum se scrie istoria şi cum poate fi ea descifrată, după ani!

Felicitări lui Ion Focşa – pentru felul în care ne restituie aventura teatrului şi a societății româneşti – într-o carte din care nu lipsesc nici melancolia nici acribia documentară şi mai ales parfumul şi culoarea, surpriza şi suspansul.

P.S.: Se cere salutată şi oferta (chiar dacă excesivă!) de epistole în facsimil de citate din presă şi de fotografii.

Imagini consacrate, „canonice", dar şi imagini mai puțin cunoscute, care vorbesc sugestiv, fie despre tinerețea maeştrilor, fie despre personalități pe nedrept uitate.

Ion Focşa, *Ghinionul a fost norocul meu – Amintiri din teatru*, vol. II, Editura „Paralela 45", Bucureşti, 2007.

Constantin PARASCHIVESCU

Despre histrioni, cu dragoste și har

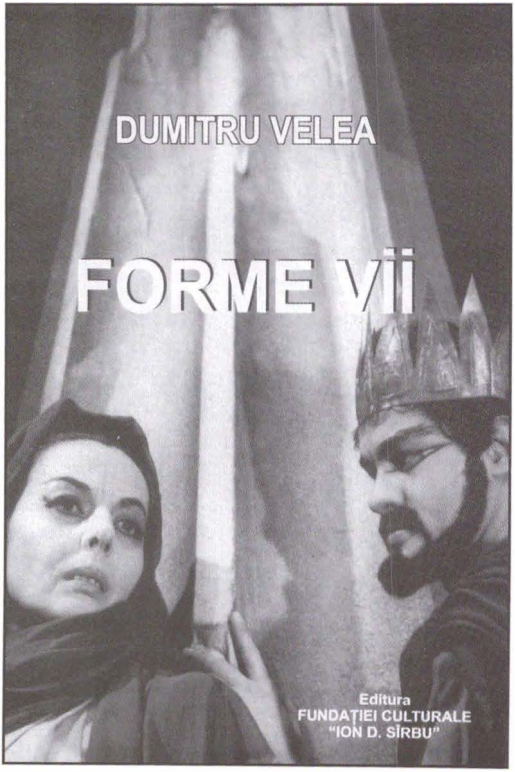
Dumitru Velea e din 1976 la Teatrul "Ion D. Sârbu" din Petroşani. Secretar literar o vreme, apoi director. A scris şi publicat în aceste trei decenii treizeci de volume, debutând cu poeme (1973), eseuri de estetică şi filosofie (1984), apoi piese de teatru, scrieri despre artă, versuri, extrem de prolific din 1994, cu câte două şi chiar trei cărți tipărite într-un an. Din recenzia uneia dintre ele, apărută într-o revistă focşăneană, reţin caracterizarea din titlu – „Între eleganță stilistică şi imaginație artistică". Referiri la volumul *Ochiul şi mâna*, din 2005, în care Dumitru Velea consemnează creația a zece artişti plastici „care au cunoscut conştiința minerească a lumii ca rană" şi intercalează un eseu despre istoria şi arhitectura edificiului teatrului („Oglinda literară", Focşani, nr.70, oct.2007). În piese e atras de figuri antice şi mitologie ((*Xerxes*, *Muntele de sticlă*, *Metronomul de apă*), cele de inspirație românească plasându-l „în descendență blagiană dar şi în zona «oltenismului» al lui Sorescu" (cf. Mircea Ghițulescu).

Recentul volum ***Forme vii*** (Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu", Petroşani, 2007) încununează o experiență şi întregeşte cu aplicare monografică un orizont cultural. Nu o monografie propriu-zisă a teatrului pe care-l slujeşte de trei decenii, ci o suită de portrete artistice ale celor care l-au reprezentat – adică „*60 dramatis personae*" –, actori în majoritate, dar şi regizori şi scenografi angajați. Cum numele lor e reprodus şi pe coperta a patra, am sesizat unele omisiuni (Ion Pavlescu, Aureliu Manea, de pildă) şi am socotit că domnul Velea a procedat la o selecție preferențială, al cărei criteriu urma să-l aflăm din cuprins. Nicidecum. Pe cei necuprinşi aici „sper să-i aşez în paginile celui de-al doilea volum", ne liniştește dânsul. Oricum şi aşa sunt 518 pagini (şi ar fi escaladat spre o mie!). O schiță introductivă privind existența instituției („Fața văzută a teatrului") şi o agendă cuprinzând personalul auxiliar („Fața nevăzută a teatrului").

Câteva repere din cele şase decenii schițate. Primele reprezentații datează din 1948, sub titulatura Teatrului Poporului; din 1949, devine Teatrul de Stat „Valea Jiului". A început cu un efectiv artistic de 31 de persoane (28 de actori, 2 regizori, un scenograf), a ajuns în perioada 1989–1990 la un singur actor. Cei mai mulți din capitală, nevoiți să plece la nou înființatele teatre în centre muncitoreşti, cu sarcini idiologice bine determinate acolo. Cercetând „destinele actorilor care au debarcat în Valea Jiului – scrie autorul –, nu este greu să se surprindă *determinante dramatice*. A smulge actori şi oameni de teatru din universurile lor [...] şi a-i transmuta într-o vale cunoscută doar prin calificativul «plângerii», are ceva din dramatismul *deportărilor*". Asta pentru cei de la început, următorii au venit cu câte o repartiție, au rămas un timp, apoi au migrat. Câțiva, nu. Distinge un *romantism al începuturilor* la suprafață, cu „o abstracțiune dogmatică" în adâncuri, apoi, după 1968, o aşa-zisă *primăvară teatrală*, cu deschidere spre afirmare națională. Enumeră *şcoala Marietta Sadova*, premierele originale mult premiate la festivaluri cu piese de Marin Sorescu (*Pluta Meduzei*, *Paracliserul*) şi Ion Băieşu (*În căutarea sensului pierdut*), manifestarea colocvială „Goethe, contemporanul nostru", seminarul de teatru şi dramaturgie „Marin Sorescu", Festivalul de teatru şi creație

„Ion D. Sârbu" şi schimbarea denumirii teatrului cu aceea a acestui scriitor (1991). Bogate referinţe pentru o istorie a teatrului din Petroşani, din care Dumitru Velea a trăit jumătate. Dar el nu scrie istoria instituţiei, mai rece poate şi detaşată, ci a celor care *i-au dat viaţă* –, „forme vii" – cu talentul şi entuziasmul lor.

Sunt întru totul remarcabile cele 60 de portrete artistice. Cunoscându-i bine, autorul nu reproduce pentru fiecare doar fişa de creaţie (de o exemplară rigurozitate), ci de fiecare dată biografia, principalele roluri interpretate, particularităţile de joc, concepţiile, extrase din cronici, interviuri, palmares etc. Ele devin astfel adevărate povestioare, create cu discernământul specialistului şi harul scriitorului. Titlurile au sugestii poetice şi plasticitate – Ana Colda, „graţia trăirii lăuntrice", Marietta Sadova, „Madam Poesis", Alexandru Anghelescu „un actor anahoret în lumea teatrului", Mariana Cercel , „plină de farmec, ca un poem de primăvară", Virgil Flonda, „o jertfă a sărbătorii", Valer Donca, „vocea cu accent moral", Florin Plaur „jocul atitudinal", Mihai Clita, „sublimarea emoţiei sau arta învinge durerea", Magda Catone, „o actriţă a energiei debordante", Claudiu Bleonţ, „un actor total" ş.a.m.d. După cum se vede, o bună parte sunt nume de notorietate astăzi, care au debutat sau au trecut pe acolo în primii ani de activitate (eu am numărat 25). Citeşte chipurile dinăuntru, cu formulări ingenioase în caracterizare şi sclipiri metaforice. Astfel: „Privesc pe Virgil Flonda într-o imagine muşcând dintr-un fruct şi cu privirea întoarsă înăuntru: muşcă din mărul cunoaşterii şi din fructul morţii"; Florin Plaur „îşi îmbracă personajul cu propria-i cămaşă, îi aşază masca şi-l îndeamnă să se mişte emoţionant în faţa spectatorilor, cu sine şi fără sine", Mihai Clita, „corpul, mai plin de sens, începe să vorbească plastic, rânduind formele, gesturile şi haloul cuvintelor, după cum lumea operei cere , regizorul trasează şi ochiul actorului vede"; Alexandru Anghelescu, „Să încercăm să privim ochii acestui actor, fie şi dintr-o imagine, şi repede ne dăm seama că el priveşte lumea altfel, spectral, că arta pentru el nu este nici ilustrare şi ilustrativism, nici plăcere şi divertisment, ci adevărată cunoaştere avansând pe treptele reflexive ale sufletului"; Mircea Pânişoară, „cu faţa cât o lună uimită [...] în substraturile fiinţei sale era îngândurat şi solitar, trist"; Şerban Ionescu „pare desprins din galeria personajelor închipuite de El Greco [...] Subţire şi înalt să atingă nesfârşitul, cu o istovire lăuntrică dată pe faţă şi o stare sufletească de a se desprinde de cele din jur şi a tânji spre înalturi"; iar directorul Petru Stoican, într-o împrejurare când a întâlnit-o în 1964 pe Marietta Sadova la minister, solicitând un loc de muncă, răspunde – zice domnul Velea – „cu acel gând de dinapoia faptelor, care le stăpâneşte", invitând-o la Petroşani. Adevărate micromonografii sunt cele dedicate maestrei Sadova (17 pagini), vizionarului Florin Fătulescu (26), şi celei



care a înnobilat cu grație și farmec feminin scena din Vale, artista emerită Ana Colda, eternizată și într-un bust din bronz (15). O vedem și pe copertă, cu un chip delicat și distins (ceva din Ingrid Bergman).

Ce-mi ziceam eu, având în mână *op*-ul cu cele 60 de portrete? Citesc câteva, arunc o privire peste altele, notez niște date, păreri, și dau seamă. M-am pomenit citindu-le pe toate. M-a prins domnul Velea și poate că asta e adevărata istorie, mărturia sinceră și luminată de har despre histrionii care dau viață din viața lor, cu fantezie și dragoste.

Dumitru Velea, *Forme vii,* Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu", Petroșani, 2007

Mărturii exemplare

Cu câteva zile înainte de Crăciun, la mine a venit neașteptat Moșul cu un dar care m-a emoționat: domnul Ionel Bota, directorul Teatrului din Oravița, îmi trimite, prin intermediul doamnei Mălina Petre, directoarea Teatrului din Reșița, două volume, frumos cartonate, cu titlul ***Istoria teatrului vechi din Oravița***. Tipărite la Editura Timpul din Reșița, volumul I în 2003 (perioada 1817–1940), volumul II în 2005 (perioada 1940–2000). Cu doar un an în urmă, în octombrie 2006, cu prilejul „Colocviului Național de Regie" de la Reșița, făcusem o vizită în modesta localitate din sudul Banatului pe care Iosif Vulcan o numise cândva, într-o poezie publicată în *Familia*, „mică, dar plăcută, ca zorile frumoase". Vizitasem atunci edificiul renovat al celui mai vechi teatru din România, frumos decorat în ornamente roșu-aurii, ca într-un splendid tablou de epocă, cu un mic muzeu amenajat în holul de la intrare, salonul fostului Casino, la etaj cu fotografii, biliard, mese de joc, tablouri. L-am cunoscut atunci pe domnul Ionel Bota, care ne-a întâmpinat micul nostru grup de cronicari cu vădită amabilitate și detalii despre istoricul clădirii și principalele manifestări artistice găzduite aici, precizându-ne și strădania domniei-sale de a le sintetiza în pagini tipărite.

S-au scris despre Teatrul din Oravița mai multe relatări în timp, în periodice și volume. Consemnăm în secolul XX cele semnate de R.S. Molin, *Cel mai vechi teatru din România. 110 ani de la ridicarea Teatrului comunal din Oravița* (1927), Sim. Sam. Moldovan, *Oravița de altădată și Teatrul cel mai vechi din România* (1938), Ștefan Marcuș, *Thalia Română, contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și Părțile Ungurene* (1945), I. Crișan, *Teatrul din Oravița* (1968), P. Călin, *Teatru și cultura la Oravița* (1987), I. Crețan *Teatrul din Oravița, istoria unei priorități în cultura națională* (1997), I. Bota, Gheorghe Jurma, *Teatrul din Oravița* (1997), I. Bota, *Eminescu și Oravița* (2001). Domnul Ionel Bota alcătuiește cea mai cuprinzătoare lucrare despre acest edificiu cultural, fructificând documentele pe care le-a avut la dispoziție din zestrea Muzeului și multe alte referințe din arhive, presă și cărți. Cum scrie în prefață Gheorghe Jurma, „El reface istoria într-un larg context regional, interpretând apariția teatrului și apoi spectacolele teatral-muzicale, conform unor idei directoare moderne". Într-adevăr, socotind Teatrul din Oravița „în caz de multiculturalism european", domnul Bota scrie: „În acest colț de Mitteleuropa, unde se află așezat și orașul Oravița, experiența istorică – *mit* și *sindrom* – a construit / re-construit de fiecare dată modelul exportat odinioară de Viena în

provinciile sale [...] Numai că, acest caz al Oraviței cu teatrul său, în care se juca spectacol dramatic şi se cânta în toate limbile imperiului şi chiar ale continentului, dialogul limbajelor va converti istoria locală la desfăşurările continentale, inclusiv în exprimarea experienței culturale".

Structura primului volum se axează pe două capitole principale, privind descrierea edificiului („Concretizarea inițiativei la 1817. Un moment al barocului târziu [Barocul vienez] din România" şi manifestările artistice ce au avut loc aici („Dinamica mişcării culturale, Memoria scenei [1817–1940]"). În primul capitol, după precizări despre *habitatul baroc* al urbei – „odată cu operațiunea colonizărilor oficiale, de după 1703 [...] aspectul habitatului [...] se schimbă treptat, clădirile nou apărute fiind marcate de influența barocului târziu" – şi semnificația de *moment unicat al barocului vienez* a teatrului vechi – „Până astăzi, clădirea a rămas o mărturie peste timp a artei arhitecturale a barocului, deoarece teatrul nu s-a modificat de la ridicarea şi inaugurarea sa oficială, în octombrie 1817" –, impresionează prezentările detaliate ale spațiilor, sălii, balcoanele I şi II, scena, fosa, etajul, scaunele vechi etc. Al doilea capitol e structurat, ca să zic aşa, pe două secțiuni, privind spectacolele teatrale şi muzicale, la rândul lor împărțite în cele susținute de diletanții locali şi profesionişti veniți aici în turneu. Sunt semnalate în domeniul muzicii ansamblurile de operetă din Viena şi Budapesta, un ansamblu italian de operă, solişti de la Opera Națională din Bucureşti, Teatrul de revistă al lui Constantin Tănase, o trupă de balet de la Balşoi Teatr din Moscova, coruri şi orchestre germane, maghiare, austriece, sârbe. În ce priveşte, mai ales, „turneele unor trupe venite din România (vechiul Regat), vor fi adevărate triumfuri de spiritualitate autohtonă şi deopotrivă argumente solide aduse solidarității culturale naționale". Dintre ele se desprinde, ca însemnătate şi ecou, turneul lui Mihail Pascaly din 1868, cu *Mihai Viteazul* de Dimitrie Bolintineanu, *Strengarul din Paris* de Bayard şi Vanderbourgh, *Doi profesori procopsiți şi neprocopsiți* de E. Scribe şi poezia *Copila Română* de Iosif Vulcan recitată de Matilda Pascaly în costum național. „Din gara oraşului (şi ea veche, din 1849)... actorii au fost preluați duminică, 30 august, de 12 carete [...] Poetul Mihai Eminescu, membru al trupei, era prezent în dublă calitate: de sufleur şi de secretar II al directorului Pascaly, dar sigur este că, adesea, urca şi pe scenă în calitate de actor".

Volumul doi continuă prezentarea spectacolelor susținute de diletanți şi profesionişti, în patru capitole: 1. Tradiție şi continuitate. Perioada 1940–1953; 2. Argumentele permanenței. Noul asociaționism. Perioada 1953–1990; 3. Renaşterea unui simbol. Perioada 1990–2005; 4. Un templu al artelor.

Clubul intelectualilor, o grupare unicat în România ultimelor decenii (1990–2000). „reprezentând sinteza asociaționismului cultural din Oravița – scrie autorul –, din prima jumătate a secolului XVIII şi până astăzi, la 20 iunie 1990 ia ființă Clubul Intelectualilor, la început ca secție a Societății Culturale «Oravițana»". Care, din 1990 chiar, organiza dezbateri şi conferințe tematice privind „restituirea istoriei, tradițiilor, reintegrarea oraşului în circuitul valorilor cultural-spirituale naționale". Doar că informațiile – cum spunea şi prefațatorul – „sunt uneori sufocante" şi, ținând să nu omită niciuna, lucrarea ia pe alocuri caracter de dare de seamă. După cum multitudinea de termeni speciali cu care descrie barocul clădirii îl fac, în unele privințe, de neînțeles. Domnul Bota anunță la sfârşitul volumului doi, într-o notă, redactarea unui al treilea volum, sub titlul *Teatrul vechi din Oravița. O instituție culturală românească din Mitteleuropa*. O fi apărut?

Merită, deci, acest împătimit diriguitor al celui mai vechi teatru din România şi distins cărturar, Ionel Bota, prețuiri pentru contribuția sa monografică la consemnarea... singurei mărturii existente despre farmecul de odinioară al teatrului din Viena: „Cum teatrul orăvițean nu s-a modificat, de la 1817 încoace, dar Burgtheaterul vienez a cunoscut, la 1880, foarte multe modificări şi mai târziu a fost totalmente dezafectat, o concluzie devine acum necesară: toți cei ce vor să ştie, să cunoască farmecul de odinioară al teatrului din Viena, îi pot regăsi «istoria» tocmai la Oravița, vizitând Teatrul Vechi Mihai Eminescu, monument istoric de artă şi arhitectură de gradul 0, înscris ca atare pe lista națională a monumentelor istorice-unicat din România".

Ionel Bota, *Istoria teatrului vechi din Oravița*, Editura Timpul, Reşița, 2003 (volumul I) şi 2005 (volumul II).

O carte cu prieteni

Căutam într-o librărie o carte anume şi am dat peste una de care nu ştiam. Semnată de actrița Cristina Deleanu, cu un titlu cam de aventuri – ***Despre maeştri şi extraordinarele lor vieții.*** Nu pare voluminoasă, deşi are 216 pagini, nu e tipărită cu obişnuitele semne grafice, ci cu un soi de litere mai mici şi mai subțiratice, trasate parcă în peniță şi multiplicând rândurile paginii (Editura CD PRESS, Bucureşti). O culegere de articolaşe publicate într-o revistă, bănuiesc săptămânală, vreme de patru ani, între 2002 şi 2005, conținând, după spusele autoarei, „pilde actoriceşti şi omeneşti... repere... modele, posibile reguli de conduită necesare noilor generații... informații din clipele trăite pe viu în vremuri nu foarte îndepărtate". Preponderent din domeniul artelor, firesc, mai ales teatrale, dar şi film, balet, muzică, apoi câte ceva despre modă şi unele referiri la Radio şi TV. Diversitate, interes constant pentru fizionomii şi întâmplări caracteristice, observație atentă, reflecții, mărturii. Autoarea a ținut parcă să epateze doar prin titlu, în relatări e măsurată şi perspicace în descifrarea amănuntului semnificativ dintr-un fapt, o tendință, o atitudine. Cu simplitate şi sinceră afecțiune, ceea ce ne-ar îndemna să spunem că a scris o carte *cu prieteni*.

Subliniez caracterizările subtile pe care le face colegilor de breaslă, actuali şi de odinioară, cu reală emoție. Astfel, despre unicul şi irepetabilul actor Grigore Vasiliu-Birlic, care era „hazul întruchipat, comedia însăşi" şi a întruchipat „câte ceva

din Chaplin, Louis de Funès, Fernandel, dar în felul său unic"; despre profesionalismul doamnei Dina Cocea, al cărei nume era „rostit în şoaptă" de studenţii artei dramatice, „cu respect şi, novici fiind, nici nu prea aveam curajul să ridicăm ochii din pământ când păşea autoritar şi măsurat cu catalogul sub braţ, spre uşa clasei"; „lumină lăuntrică, blândă, a unei fiinţe mereu neliniştite" care exprima „câte ceva din tainele sfinte ale sufletului Leopoldinei Bălănuţă"; fascinaţia lui Dem Rădulescu, „inedită şi unică prezenţă scenică", la care publicul din grădinile de vară nu pleca nici pe ploaie; energia tumultuoasă a ultimului „patriarh al scenei noastre", Teofil Vâlcu („Teuţu", cum îi plăcea tinerei actriţe repartizate la Iaşi să-i spună), care „şi-a dăruit sănătatea şi energia legământului său cu Teatrul"; romanticul „decent şi discret" Dorin Varga, „Înalt, frumos chiar, blond, zâmbitor, cuceritor, dar timid". Şi mulţi, mulţi alţii. Reţine câteva ingenioase definiri în materie, când la întrebarea de ce a ales teatrul, actriţa Maria Ploae a răspuns „Ca să trăiesc mai mult"; sau spiritul prolific al lui Horaţiu Mălăele, care a susţinut că „Actorul este un om care izvorăşte continuu şi care caută permanent". Descrie cu haz unele peregrinări de turneu („O noapte pe banca gării din Teiuş") şi tradiţia farselor la „derniera", spectacolul care încheie şirul inaugurat cu „premiera", tradiţie atât de obsesivă, încât un actor a jucat cândva înspăimântat la maximum de ceea ce i s-ar putea întâmpla şi marea farsă a fost că... nu s-a făcut niciuna.

Scriind despre alţii, se dezvăluie cu francheţe şi pe sine. Propriile tristeţi ale unor vremuri „decalibrate", unde trăim „fără repere, fără idealuri – de fapt, fără suflet", dezamăgirile produse de proliferarea ignoranţei, când „Dispărem, încet-încet, sub nămolul inculturii şi al lipsei de spiritualitate"... Ei, nu chiar!

O corectez doar în privinţa numelui compozitorului operetei *Vânt de libertate:* e, bineînţeles, vorba de Dunaevski, nu de Soloviov Sedoi (pag.180).

Cristina Deleanu, *Despre maeştri şi extraordinarele lor vieţii*, Editura CD PRESS, Bucureşti, 2006.

Prospecţie analitică

Preţuit cadru didactic, domnul Nicolae Mandea publică un substanţial studiu la Editura UNATC Press, intitulat ***Teatralitatea – un concept contemporan***. Lucrare subvenţionată – cum citim pe contracopertă – în proiectul „Arta spectacolului din ultimele două decenii ale secolului XX. Direcţii, metode, tehnici, teorii de creaţie şi interpretare". În 13 capitole, cu o introducere şi concluzii în încheiere. Precizând că teatralitatea presupune „o gamă extraordinară de sensuri", domnia sa subliniază de la început rolul determinant al noţiunii în dezvoltarea artei teatrale şi a spectacolelor în general, prin accepţiunea ei *dualã* – specific unui domeniu specializat, întâi, cu mare deschidere în domenii variate, apoi.

Concept contemporan, într-adevăr, despre care a început să se vorbească în secolul XX, mai întâi prin termenii enunţaţi de Evreinov, Meyerhold şi Tairov, apoi prin apeluri succesive la teatralizare şi reteatralizare. La noi, ştim că termenul a fost propagat teoretic şi susţinut practic de Ion Sava la jumătatea secolului („Teatrul nu a fost întotdeauna teatral şi munca regizorului de astăzi este de a-l reteatraliza odată pentru totdeauna", 1946), reluat apoi de Radu Stanca în 1956 şi noul grup de regizori moderni în acţiunea energică de reteatralizare. Cu efecte benefice pentru evoluţia

artei noastre teatrale şi racordul ei la noile experienţe universale. E, cum spune şi Miruna Runcan în volumul consacrat temei, „delimitarea teatrului artistic de cel comercial", totodată obiect „autoreferenţial, cu reflex în lumea extrascenică" (*Teatralizare şi reteatralizare în România*, pag.201). Domnul Mandea nu face un istoric al termenului, nici nu-i pomeneşte pe regizorii noştri citaţi, ci întreprinde un sondaj analitic în accepţiunile lui teoretice şi aplicative. Sunt citaţi doar Radu Penciulescu şi Valeriu Moisescu, pedagogi ei înşişi. Dezvoltă, în schimb, precizarea Mirunei Runcan de reflex în lumea extrascenică, cu interesante referiri la urme ale teatralităţii în domenii extinse ale vieţii sociale şi umane, ca stadiu *postestetic* al termenului, în două direcţii prospective prin care teatralitatea „se demonstrează": întroducerea teatralităţii în educaţia generală şi dezvoltarea comunicării sociale prin mass-media şi publicitate. Nu sunt la curent cu tendinţele pedagogice actuale şi de aceea n-o să mă arăt sceptic în privinţa primei direcţii, subliniez însă importanţa categorică a celei de-a doua în contextul covârşitoarei extinderi a tehnologiei electronice în uzul curent. Citez, aşadar: „a privi ecranul unui calculator şi a-l asemui cu o scenă nu reprezintă foarte mult atunci când această imagine este statică. Dinamica ei corespunde unui strat de adâncime al teatralităţii (narativitatea) şi tocmai acesta este punctul central al modelului (nu atât ecranul ca o scenă, cât programarea ca dramaturgie)" – pag. 138. Lucrarea a vizat, astfel, relaţia teatralităţii cu noile tehnologii (crearea jocurilor pe calculator, dezvoltarea internetului) şi fructificarea prin educaţie cu aplicarea proiectului *Persona* (ale cărui obiective ar fi „îmbunătăţirea abilităţilor de comunicare şi o bună relaţionare cu lumea" – pag. 154).

O privire sumară asupra denumirii capitolelor ne dau o concludentă idee despre natura şi complexitatea demersului analitic întreprins. Le enumăr în principal pe acelea în care termenul de referinţă este explicit. Astfel, după "Metafora lumii ca teatru", care surprinde comportamente teatrale din viaţa înconjurătoare, întâlnim: "Teatralitatea ca noţiune paradoxală", cu o ordonare conceptuală ("Paradoxul cognitiv", când teatralitatea aparţine realului, e o mască, *paradoxul spaţial*, delimitând spaţiul de observare privitor-privit, *paradoxul reprezentaţional*, act viu şi direct teatral, înfăţişând o lume fictivă, *paradoxul semiotic*, privind natura ludică a fiinţei umane, definită prin joc, improvizaţie, simulacru); "Teatralitate şi joc", sesizează raporturile de reciprocitate între spectacol şi joc („orice spectacol este un joc, orice joc este un spectacol"), "Teatralitate şi text", cu precizarea că textul a fost unul din elementele anexate ulterior artei teatrale, "Teatralitate şi teatralizare – noţiuni specifice", cu sublinieri privind structurarea spectacolelor prin situaţii teatrale; în fine, precizări privind componentele actului teatral, în "Teatralitate şi limbaje" (cuvânt, gest, mişcare, mimică, machiaj, mască, costum), aplicaţii în sistemul de comunicare multimedia expuse în "Teatralitate şi multimedia". Un capitol extins se intitulează „Spaţiul teatral, spaţiu spectacular", cu observaţia că „opoziţia între spaţiul *dramatic* şi spaţiul *scenic* (în sens larg, *teatral sau spectacular*) este dinamică şi se realizează prin contribuţia creatoare a dramaturgului, scenografului, regizorului" (aici include şi trei ingenioase *aplicaţii* ale relaţiei spaţiale cu teatrul lui Eugen Ionescu, relaţia actor–spaţiu în teatrul de la Bauhaus – instituţie de învăţământ artistic, cercetare şi creaţie –, spaţiul teatral şi psihodrama).

O impresionantă bibliografie susţine construcţia lucrării, cu studii dintre cele mai recente (*Virtual Theatres* de Gabriela Giannichi, 2004, de pildă) şi o deosebit de bogată ilustraţie care e nu doar un argument pentru evidenţierea ipotezelor formulate, dar şi, de cele mai multe ori (ca imaginea de pe copertă), un spectacol în sine.

Nicolae Mandea, *Teatralitatea – un concept contemporan,* Editura UNATC Press, Bucureşti.

Jocul de-a teatrul

Teatrul "George Ciprian" din Buzău şi-a continuat activitatea **Studioului de Teatru pentru Copii, „Paul Ioachim"**, studio înfiinţat în luna decembrie a anului 2006. După ce, ca prim spectacol al acestui proiect – realizat cu şi pentru elevi – s-a realizat un spectacol după *Cocoşatul de la Notre-Dame* de Victor Hugo, sfârşitul anului 2007 a adus două premiere.

Drum fără pulbere este un spectacol de folclor autentic, folclor cules de către compozitorul Iosif Herţea şi adaptat pentru scenă de regizorul Cătălin Naum. Cu aproape 35 de ani, plecând de la acest fond aproape uitat al tradiţiei noastre, au creat un spectacol de mare succes la Teatrul Podul al Casei Studenţilor din Bucureşti. Acum, cei doi artişti s-au întâlnit cu actorii-copii şi împreună, din ciripitori, buhai, caval, beţe şi strigături bocete, doine au creat un spectacol despre viaţă şi evenimentele ce însoţesc trecerea prin ea.

Cea de-a doua premieră a fost *Regele gol* de Evgheni Şvarţ, regia Alina Hiristea, un spectacol pentru copii. Invitat, pe lângă tinerii interpreţi, este actorul focşănean Sorin Frâncu.

Va urma, la început de an 2008, o nouă premieră în cadrul Studioului de Teatru pentru Copii, „Paul Ioachim": *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian, în regia lui Cătălin Naum.

Scenă din *Drum fără pulbere*

Scene din *Regele gol* de Evgheni Şvarț

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre!

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu

***Cercul de aur* de MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,**
interviu de Florica Ichim

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu

Actori români – societari la Comedia Franceză
de Anca Costa-Foru

MARIA FILOTTI – Am ales teatrul

VALERIU MOISESCU – Persistența memoriei

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE,
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale de Camil Petrescu
Comentarii și delimitări în teatru de Camil Petrescu
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Șerban de Ana Maria Narti
Mănușa prințului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Șerbănescu

DRAMATURGI DE AZI,
din care au apărut:

Teatru spaniol contemporan
antologie de Ioana Anghel și Andreea Dumitru

Teatru american contemporan (Străini din toată lumea)
antologie de Carol Martin și Saviana Stănescu; ediția românească: Andreea Dumitru

Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru

Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie,* prefață și traducere de Eugenia Anca Rotescu

Samuel Beckett – *Dramaturgie,* ediție îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuțiu

SERIA „CAMIL PETRESCU“,
din care au apărut:

Jocul ielelor

Proză scurtă

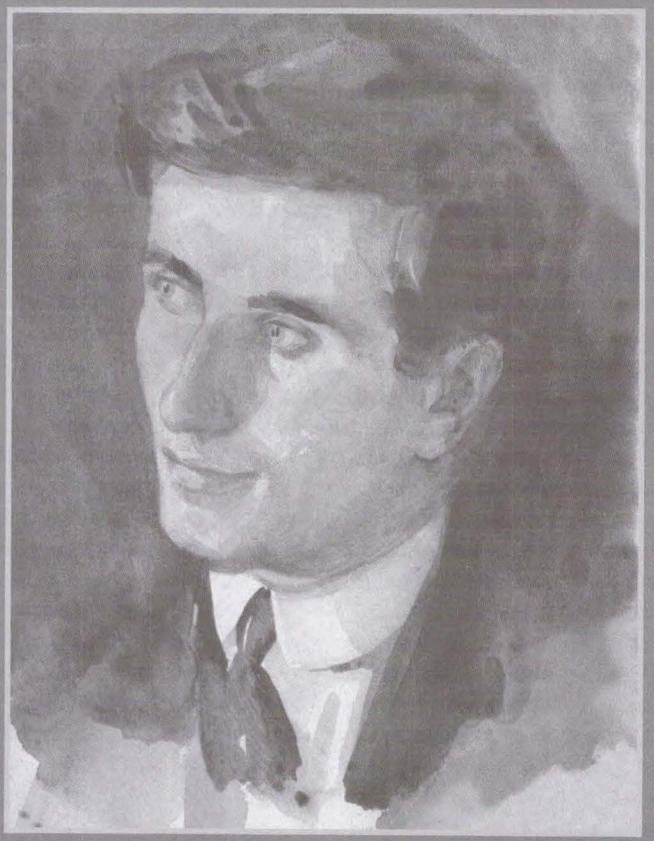
Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 70 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 660 lei, poate fi procurat cu o reducere de 60 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2008, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com
VĂ MULȚUMIM!

MARIA FILOTTI
AM ALES TEATRUL

Valeriu MOISESCU

PERSISTENȚA MEMORIEI

CAMIL PETRESCU



PROZĂ SCURTĂ

Liliana Alexandrescu

MĂNUȘA PRINȚULUI

Teatrul dincolo de modern

SUMAR

Festivalul Național de Teatru (Ediția a XVII-a)

2 *Goethe, Purcărete și noi* de Adrian Mihalache (*Faust* de J.W. Goethe – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu)
5 *O poveste despre oameni mari* de Oltița Cîntec (*OO!* după Ion Creangă – Teatrul Tineretului Piatra Neamț)
8 *Fenomenul Masca* de Antoaneta Iordache
13 *Proiecte autohtone și limbaj postcolonial la Centrul Național al Dansului* de Gina Șerbănescu
15 *Figuranții unui univers absurd* de Natalia Stancu (*În rolul victimei* de Vladimir și Oleg Presniakov – Teatrul Metropolis, București)
18 *Scurtcircuit al sufletelor celor insulari și infideli* de Simona Burtea (*Insula* – Teatrul „A.Mureșanu", Sfântu Gheorghe)
21 *Ostermeier și sfera concretă a lumii* de Ionuț Sociu
22 *Actualizarea lui Ibsen* de Adrian Mihalache (*Nora* de H. Ibsen – Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin)
26 *Spectacolul ca organizare a spațiului-timp* de Adrian Mihalache (*Camera Isabellei* de Jan Lauwers – „Needcompany", Belgia)
28 *Râzi și fii drăguț cu necunoscuții!* de Erwin Jans (*Camera Isabellei* de Jan Lauwers – „Needcompany", Belgia)
32 *Violență și melancolie la FNT* de Nicolae Prelipceanu
34 *Derizoriul – nouă viziune regizorală?* de Marinela Țepuș
36 *Conferințe, întâlniri, lansări* (galerie foto)

Festivaluri, Gale, Aniversări

Timișoara (F.D.R.)

39 *Jurnal de festival la Timișoara și mult mai departe* de Nicolae Prelipceanu
43 *Dramaturgia românească are valoare* de Ștefan Oprea
46 *Teatru tradus la Timișoara, pentru jucat în toată țara* de Mihai Lungeanu

Cluj-Napoca

***„Interferențe"* (Eveniment)**

49 *Minunat!* de Mircea Morariu (*Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini – Teatrul Maghiar de Stat Cluj)
53 *„Nu-mi amintesc", spuse Julio Cortázar* de Andreea Dumitru (*O să-mi amintesc de voi toți* de Ana Vallés – Teatro de la Abadia, Madrid)
55 *Noroi și diamante* de Ruxandra Anton (*Unchiul Vania* de A. P. Cehov – Teatrul Maghiar de Stat Cluj)
59 *Cuvinte și praf* de Ruxandra Anton (*Vinerea lungă* de Visky András – Teatrul Maghiar de Stat Cluj)

PUCK

61 *Puck 2007* de Raluca Tulbure

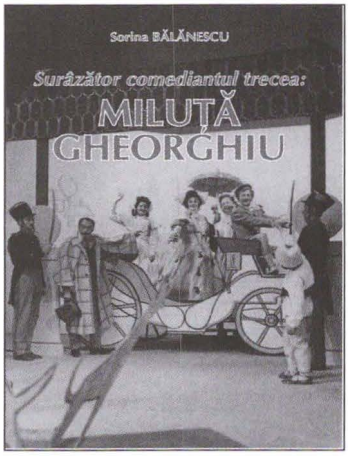
MAN.In.FEST

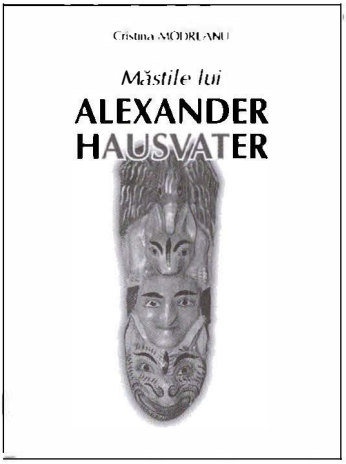
65 *MAN.In.FEST 3* de Monica Olivia Grecea

Sibiu – Capitală Culturală Europeană

67 *Obsesii personale confirmate în teatru* de Elena-Maria Șorban
70 *„Beau-rêve"* de Delia Voicu (*Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams – Teatrul Noua Generație, Moscova)

VOLUME APĂRUTE în „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





Braşov
72 *Cu profil bine definit* de Doina Papp (Festivalul de Dramaturgie Contemporană)

Galaţi
77 *Câte feţe are comicul?* de Oltiţa Cîntec (Festivalul Naţional de Comedie)

Piteşti
79 *Teatrul de studio în versiunea Piteşti 2007* de Mircea Ghiţulescu

Bistriţa
81 *Dramaturgia românească la înălţime* de Mircea Ghiţulescu

Alba Iulia
83 *Alba Iulia şi poveştile ei* de Florin-Rareş Tileagă

Piatra Neamţ
84 *Pe urmele „tinereţii fără bătrâneţe"... gânduri postfest* de Angela Turculeţ
92 *Cronica unui spectacol-capcană* de Angela Turculeţ (*OO!* după Ion Creangă – Teatrul Tineretului Piatra Neamţ)
95 *Din laboratorul unui spectacol* de Angela Turculeţ

Bacău
96 Andreea Căpităneşcu: *„Ne propunem să promovăm tinerii coregrafi români într-un context internaţional"* (interviu de Gina Şerbănescu)

Olandezii la Odeon
101 *Teatrul olandez văzut de aproape* de Henk Scholten
105 Jakop Ahlbom: *„Am încercat să găsim o logică a iluziei"* (interviu realizat de Monica Tarău)
106 André Gingras: *„Eu văd dansul ca pe un vis"* (interviu realizat de Monica Tarău)

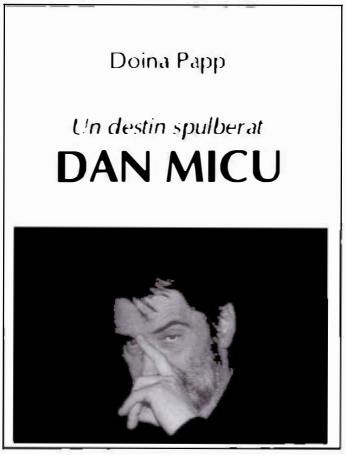
În premieră:
110 *Teatru portughez în România*
112 Carlos J. Pessoa: *„Să trăieşti şi să lucrezi în Portugalia, în România sau altundeva înseamnă avantajul unei libertăţi diferite"* (interviu realizat de Crenguţa Manea)

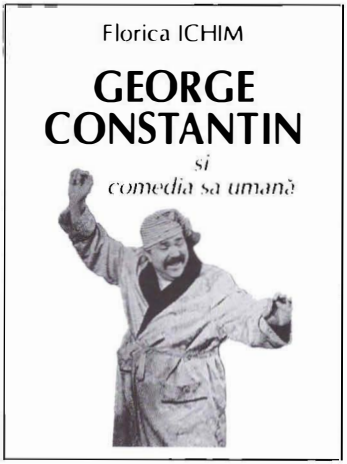
Teatrul LUNI de la Green Hours:
118 10 ani de underground de Andreea Dumitru

Memoria noastră
120 *În căutarea teatrului pierdut – Reflecţii pe marginea unui album* de Liliana Alexandrescu

Spectacole
127 *O poveste din alte vremuri* de Nicolae Prelipceanu (*Privighetoarea şi trandafirul* de Oscar Wilde, Teatrul Naţional Bucureşti)
130 *„Colonia îngerilor"* de Nicolae Prelipceanu (*Colonia îngerilor* de Ştefan Caraman, Teatrul Mic)
132 *Triumful talentului* de Nicolae Prelipceanu (*Don Juan* de Moliére, Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti)
136 *Un viciu la modă* de Constantin Paraschivescu (*Don Juan* de Moliére, Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti)
138 *Tatonări şi revelaţie* de Constantin Paraschivescu (Programul *„Comedia ţine la tine"*)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





139 *La Focşani, pe mătură* de Constantin Paraschivescu (*Câteva palme false* de Paul Everac, Teatrul Municipal Focşani)
141 *Mecanismul violenței cotidiene* de Mircea Morariu (*Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski, Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov)
144 *Nuntă însângerată* de Mircea Morariu (*[Domnişoara] Nastasia*, după G.M. Zamfirescu, Teatrul „G.A. Petculescu", Reşiţa)
146 *Recviem pentru violator* de Mircea Ghiţulescu (*Monumentul* de Colleen Wagner, Teatrul „G.A. Petculescu", Reşiţa)
148 *Trista evanescență a actorului* de Mircea Morariu (*Spărgătorul de gheață* de M. Józsa, Timea Ildiko şi Mátyas Zsolt Imre, Asociația Theatron şi Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely", Timişoara)
149 *Culori şi nuanțe* de Mircea Morariu (*Culori de femeie* de Kazem Sharyari, Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti")
151 *Rira bien qui rira... toujours* de Elisabeta Pop (*Găgăuță* de G. Feydeau, Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti")
154 *Un terțet solidar* de Mircea Ghiţulescu (*Cu uşile închise* după Jean-Paul Sartre, Teatrul Național Bucureşti)
155 *Infernul nu sunt ceilalți* de Liviu Ornea (*Cu uşile închise* după Jean-Paul Sartre, Teatrul Național Bucureşti)
158 *Gloria care se sinucide* de Mircea Ghiţulescu (*Şi caii se împuşcă, nu-i aşa?* de Horace Mc Coy, Compania D'AYA)
159 *Gorki ca proiect...* de Antoaneta Iordache (*Bătrânul* de Maxim Gorki, Teatrul „Nottara")
162 *Brâncuşi la braț cu Frida Kahlo* de Adrian Mihalache (*Frida. Impresii* şi *Brâncuşi. Sărutul*, Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte)
164 *„... iubirea-încearcă toate..." sau Un teatru tânăr, cu aspirații mari* de Crenguța Manea (*Romeo&Julieta* de William Shakespeare, Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte)
165 *Un Faust-păpuşă* de Ion Jurca Rovina (*Jocul de păpuşi al doctorului Faust*, după Marlowe, Teatrul pentru Copii şi Tineri „Merlin", Timişoara)
167 *Va urma... Rahova-Uranus* de Andreea Dumitru (tangaProject – Ofensiva generozității)
173 *Istoria în paşi de dans* de Luminița Vartolomei (*Balul*, scenariul de Michaela Mihailov şi Radu-Alexandru Nica, Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu)

Operă şi operetă

175 *Binevenita comparație* de Luminița Vartolomei (*Baiadera* de Ludwig Minkus, Opera Națională Bucureşti)
177 *Reluarea lui „Faust" şi revenirea Margaretei* de Luminița Vartolomei (*Faust* de Charles Gounod, Opera Națională Bucureşti)
180 *Dublă aniversare de succes* de Luminița Vartolomei (*Contesa Maritza* de Emmerich Kálmán, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian")
183 *Ştiința de a organiza evenimente* de Marinela Țepuş (*Contesa Maritza* de Emmerich Kálmán, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian")

Teatrul Radiofonic

185 *Piese originale şi umor pe unde sonore* de Constantin Paraschivescu

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 1–2 / 2008
Tel.: 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

Veşti

187 *TOMOgrafii* (*Expoziţie foto la TNB*)
188 *Teatrul Odeon în turneu peste hotare*
188 *Un nou director la Teatrul German de Stat Timişoara*

Noi în lume

189 *„Vinerea lungă"* – succes la Torino, în cadrul Festivalului UTE
191 *Jurnal (de) critic* de Florin-Rareş Tileagă
195 *Naţionalul bucureştean la Budapesta*
196 *Purcărete, Cărbunariu, Peca la Londra* de Cătălina Panaitescu

Lumea la noi

199 Nava Semel: *„Mă simt ca un jongleur..."*. (Interviu de Liana Ceterchi)

Din lume

202 *Full Kontact pentru marginali!* de Angelina Roşca
209 *Premiile „Europa" pentru Teatru*

Cartea de teatru

210 *Vulcan, dramaturgul* de Mircea Morariu (*Teatrul din publicaţii* de Iosif Vulcan)
212 *Replică la un abuz al destinului* de Mircea Morariu (*Măria Sa, Teofil Vâlcu* de Ştefan Oprea)
214 *Realul existenţei şi asumarea lui prin cuvânt* de Mircea Morariu (*Spaţiul furios* de Valère Novarina)
216 *Un teatru politic înainte de Brecht* de Mircea Ghiţulescu (*Barbu Văcărescul, vânzătorul ţării* de Iordache Golescu)
217 *Prejudecată spulberată* de Mircea Morariu (*Aureliu Manea, eseu despre un regizor* de Justin Ceuca)
220 *Memoria unui „filosof trist şi a unui moralist vesel"* de Mircea Morariu (*Persistenţa memoriei* de Valeriu Moisescu)
223 *Viaţa teatrală ca un roman palpitant* de Natalia Stancu (*Ghinionul a fost norocul meu – amintiri din teatru* de Ion Focşa)
226 *Despre histrioni, cu dragoste şi har* de Constantin Paraschivescu (*Forme vii* de Dumitru Velea)
228 *Mărturii exemplare* de Constantin Paraschivescu (*Istoria teatrului vechi din Oraviţa* de Ionel Bota)
230 *O carte cu prieteni* de Constantin Paraschivescu (*Despre maeştri şi extraordinarele lor vieţi* de Cristina Deleanu)
231 *Prospecţie analitică* de Constantin Paraschivescu (*Teatralitatea – un concept contemporan* de Nicolae Mandea)
233 **Jocul de-a teatrul (Teatrul „George Ciprian", Buzău)**

Coperta I: *OFELIA POPII* în *Faust* de J.W. Goethe, regia Silviu Purcărete
Foto: Scott Eastman

Coperta III: Scenă din *Gianni Schicchi* de G. Puccini, regia Silviu Purcărete
Foto: Biró István

Coperta IV: Regizorul *ANDREI ŞERBAN*

Revistă editată de FUNDAŢIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER şi al Ministerului Culturii şi Cultelor prin Administraţia Fondului Cultural Naţional

Machetare:
Ciprian DUICĂ

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH